AHRGANG 1958 · HEFT 4

MASKE UND KOTHURN

ERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

ausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 4:

Aufsätze

Seite

Tragische Weltsicht im modernen Drama. Von Heinz Kindermann (Wien) 289

Die Aufnahme des Meininger Hoftheaters in Holland. Von Hans de Leeuwe (Groningen) 308

Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts. Teil II (Schluß). Von Margret Dietrich (Wien) 316

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

TRAGISCHE WELTSICHT IM MODERNEN DRAMA*)

Von Heinz Kindermann (Wien)

1.

Es ist nicht einfach, die Frage nach dem tragischen Weltbild im modernen Drama zu beantworten, also im Drama seit dem Naturalismus.

Die Schwierigkeiten sind deshalb so groß, weil es da um einen rasch sich vollziehenden Schichten-Ablösungsprozeß von oft sehr divergierenden Stimmungen geht, deren jede über eine andere Tragik-Auffassung verfügt. Die Schwierigkeiten sind auch deshalb beträchtlich, weil dieses Thema nur europäisch, ja, seit dem starken Anteil auch der amerikanischen Dramatik an unseren Spielplänen, eigentlich nur weltdramatisch aufgefaßt werden kann. Die Schwierigkeiten sind aber nicht zuletzt deshalb so außerordentlich, weil in der Dramatik nach Hebbel der Tragik-Gehalt und die Tragik-Struktur eigentlich in einem Schwund-Prozeß begriffen sind. Die Ursachen dafür werden von den Dichtern und Forschern verschieden bewertet. Wahrscheinlich aber liegt es doch so, daß unser gesamtes Lebensgeschehen schon seit geraumer Zeit so tragikgesättigt ist, daß wir die Elementartragik dichterisch gar nicht mehr fassen können.

Die Bemühungen um eine tragische Weltbildgestaltung sind gleichwohl in dieser ganzen weltdramatischen und theatralischen Entfaltung vom Naturalismus bis heute sehr bedeutsam — sowohl im Bereich der Dramatik selbst, als auch in den dramaturgischen Erörterungen der Dichter und Forscher.

Wie bezeichnend, daß sich am Anfang und am Ende dieser Entwicklung berühmte Abhandlungen zum Tragik-Problem finden, die einerseits im kausalen Zusammenhang stehen mit der dramatischen Weltbild- und Menschengestaltung dieser Epoche, anderseits aber auch wieder in ihrer Programmatik auf die darauffolgende Dramatik wegweisend einwirkten.

1904 ließ Hermann Bahr, nicht nur eine der Zentralpersönlichkeiten des österreichischen oder des deutschsprachigen Theaterlebens, sondern eine der Schlüsselpersönlichkeiten des europäischen Theaterlebens der Jahrhundertwende, seinen „Dialog vom Tragischen" erscheinen. Er wirkt, vom Ganzen her gesehen, wie die Ouvertüre zu dem Panorama, das ich natürlich nur von einigen

*) Im Frühjahr 1958 als Vortrag im Rahmen des allgemein zugänglichen Zyklus „Das Tragische in der Weltliteratur" an der Wiener Universität und als Gastvorlesung an der Universität Bologna gehalten.

stellvertretenden Beispielen her sichtbar machen kann. Im selben Sinn aber muß der Essay des Philosophen Karl Jaspers „Über das Tragische", der zuerst 1947 im Rahmen des größeren Werkes „Von der Wahrheit" erschien, seither aber in vielen Tausenden von Exemplaren in die ganze Welt wanderte, als eine Art Epilog betrachtet werden.

Hermann Bahrs „Dialog vom Tragischen" spiegelt nicht nur seine eigenen Auffassungen, sondern in diesem Gespräch zwischen einem „Meister", dem Künstler, dem Arzt, einem Jüngling und einem Grammatiker werden die gegensätzlichsten Meinungen diskutiert — und erst als Resultierende hebt sich dann Bahrs eigenes, für seine Epoche entworfenes Konzept ab. Wie kommt es, wird hier gefragt, daß auch heute wieder die Menschen sich freuen, in der Tragödie Gräßliches mitzumachen? Der Arzt meint: „... das Chaos lockt uns." Es gelüste die Menschen aller Zeiten, auch der unseren, manchmal in den Abgrund zu schauen, über dem sie schweben. „Entsetzt", sagt der Arzt, „klammern sie sich dann desto schmiegsamer und fester wieder an das rauhe Seil der Zucht an... Und so, denke ich, mag es auch mit der Tragödie sein: sie läßt den Menschen fühlen, was er an seiner Kultur besitzt, indem sie ihm diese für einen Moment entzieht und ihn in alle Schrecken der Barbarei stößt, daß er am Ende, gerettet, sich selig preist, nur wieder der frommen Sitte dienen zu dürfen... Nur meine ich, daß auch die Menschen der höchsten Kultur sie nicht entbehren können, weil es immer notwendig sein wird, auch ihnen bisweilen das Chaos wieder an die Wand zu malen." Der Künstler aber erwidert: „Ob wir in der neuen Kultur die Tragödie brauchen oder nicht, es wird eine geben, solange es einen tragischen Dichter gibt, ... eigentlich müßte man immer sagen: es dichtet tragisch in ihm und aus ihm, weil seine Natur sich nicht anders zu helfen weiß."

Sehen wir nun vom Hermann Bahrschen Tragik-Horizont der Jahrhundertwende fünfzig Jahre weiter, in die Tragik-Umgrenzungen, die uns Jaspers aufrollt! Er spricht in seiner Abhandlung „Über das Tragische" über die Erlösungsfähigkeit der tragischen Wirkung. Die Varianten aber, in denen sie sich in der Tragödie vollzieht, umschreibt Jaspers folgendermaßen: a) Im tragischen Helden schaut der Mensch seine eigene Möglichkeit: standzuhalten, was auch immer geschieht; b) Im Untergang des Helden schaut der Mensch die Wirklichkeit und Wahrheit des Unendlichen. Das Sein selbst ist das Umgreifende alles Umgreifenden, vor dem jede besondere Gestalt scheitern muß. Je großartiger der Held und die Idee, in der er lebt, desto tragischer das Geschehen, und desto tiefer das Sein, das sich offenbart." c) Durch Anschauen der Tragödie erwächst im tragischen Wissen das dionysische Lebensgefühl. Im Unheil erblickt der Zuschauer den Jubel des Seins, das in aller Zerstörung ewig sich erhält, sich im Verschwenden und Zerstören, im Wagen und Untergehen seiner höchsten Macht inne wird, und schließlich d) „... Mitleid mit dem Helden und Furcht für sich selbst erfüllen den Zuschauer, der im Durchleben dieser Affekte zugleich von ihnen befreit wird. Aus der Erschütterung erwächst die Erhellung und Freiheit des Gemüts als die Folge der gleichsam

in Ordnung gebrachten Affekte." Allen diesen Deutungen, meint Jaspers, sei aber gemeinsam, daß angesichts des Tragischen „die Offenbarkeit des Seins im Scheitern erfahren wird. Denn im Tragischen", erklärt er uns, „geschieht das Transzendieren über Elend und Schrecken zum Grunde der Dinge hin".

Nun gibt Jaspers am Abschluß seiner Erörterungen dieser Tragik-Bestimmung eine Wendung, die unmittelbar auf das Profil der Tragödien von heute hinweist: so etwa, wenn er zwei Interpretationsmöglichkeiten einander gegenüberrückt, nämlich a) die Tragik wird in das Sein gelegt und b) die Tragik wird in die Welt gelegt.

Zur Seinstragik heißt es: „Was ist, ist in der Negativität, der Dialektik alles Seienden, durch die es sich bewegt und tragisch wird. Gott im Ursprung ist tragisch; der leidende Gott ist der Seinsgrund. Der «Pantragismus» ist eine Metaphysik der universalen Tragik. Die Tragik der Welt ist eine Folge der Tragik im Grunde. Das Sein ist brüchig."

Von der Welttragik aber heißt es, sie sei „die in der Erscheinung universale Negativität: die Endlichkeit aller Dinge, die Vielfachheit des Zerspaltenen, der Kampf allen Daseins gegen anderes Dasein um Bestand und Übermacht ... Damit heißt das Geschehen der Welt, das universale Zerstörtwerden von allem was entsteht, tragisch."

Die Zerspaltenheit, von der das moderne Weltbild als Voraussetzung ausgeht, ist auch „Zerspaltenheit in mehrfache Wahrheit". „Wahrheit", so charakterisiert Jaspers die tragische Grundsituation von heute, „Wahrheit steht Wahrheit gegenüber und muß aus ihrem eigenen Recht in Kampf treten, nicht nur gegen Unrecht, sondern gegen das andere Recht aus anderer Wahrheit. Tragik ist, weil unausgleichbarer Gegensatz ist." Bei diesem „Kampf von Existenz mit Existenz" aber, der in der Tragödie von heute ausgetragen werde, sei dies das im Grunde übereinstimmende: menschliche Daseinsartung, Geist und Existenz stehen nicht nur in solidarischer Gemeinschaft, sondern auch in sich ausschließendem Kampf. Das sittlich Notwendige trägt in sich eine Schuld, weil es anderes, das ebenfalls sittlich notwendig ist, zerstört.

So sehen also Anfang und Endpunkt der Tragik-Beurteilung in der Epoche aus, in der sich das moderne Drama entfaltet. Und unsere Frage lautet nun: entspricht die Dramatik des Naturalismus und Impressionismus, des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und die unserer jüngsten Zeit diesen Vorstellungen vom Tragischen? Oder sehen die führenden Dramatiker dieser Stilwellen und Gestaltungsschichten andere Wege als Bahr und Jaspers? Ja, sind sie überhaupt noch den Anforderungen eines tragischen Weltbildes gewachsen?

2.

Zunächst die Naturalisten: ihnen stellt sich die Macht des Tragischen im Objektiv-Seienden vorwiegend dar als Milieu und Vererbung. Ob sie Sozialtragik aufrollen oder Familien- und Ehetragik, ob sie die Tragödien der „Ein-

samen Menschen" zu gestalten versuchen, oder die der „Verlorenen": immer ist es ein Außen, das diese naturalistische Tragik veranlaßt. Oft geht es da um die „Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit" (wie H. Engert es umschreibt). Und immer wieder begegnen wir hier einer „Tragik der Schwäche", die man als „Tragik der äußeren Hilflosigkeit bezeichnen kann." Das naturalistische Drama gestaltet also nicht „die Spannung zwischen den Menschen und den Mächten", sondern nur „die Mächte in ihrer Herrschaft über den Menschen" (Brendle, S. 82).

Die „Lebenslüge" aber, die Ibsen so oft in die Mitte seiner tragischen Konflikte rückt, darf als Phänomen der Selbsttäuschung gelten, das ebenfalls verursacht wird durch die verhängsnisvolle Einwirkung eines Außen auf die Schicksalsgestaltung des Menschen. Bei Ibsen kommt freilich noch ein anderes hinzu. Seinem Traum von der Adelsmenschenmoral der Zukunft, der schon seit seiner Tragödie „Kaiser und Galiläer" einen Großteil seines Werkes als Wunschtraum-Vorstellung durchwirkt, steht die Erfahrung gegenüber vom Dolch, den alle Träger hoher Gedanken gegen sich selbst im Gewande tragen; besonders wenn sie, wie Julian und viele der Ibsenschen Gegenwartsgestalten, nicht die Kraft haben, die aus dem Verhängnis herausführenden Gedanken zu Ende zu denken, damit aber selbst zum Anlaß ihres Scheiterns werden. Aus den Hohes Wollenden werden da immer wieder tragische Irrende, die sich, in der Verkennung der Realität, meist selbst ihren Untergang bereiten; oder die gerade jene Welt zerstören, der sie neue und schönere Ordnungen erkämpfen wollten.

Gerhart Hauptmann aber findet in der naturalistischen Schicht seines dramatischen Werkes erst seit den an Ibsens Spätwerken, etwa „Rosmersholm", geschulten „Einsamen Menschen" zum Duktus des wahrhaft Tragischen hin. Denn hier, in den „Einsamen Menschen", geht es um die Tragödie zweier Generationen, die einander nicht mehr verstehen, die sich aneinander zerreiben und die an ihrem wechselseitigen Mißverstehen zugrunde gehen. Die Tragödie liebender Menschen, die verschiedenen Zeiten und Lebensauffassungen angehören, und denen aus der Liebe der Untergang erwächst, ist das aus der Konstellation erwachsende Schicksal der Familie Vockerat. Jedes dieser Familienmitglieder wird zum rettungslos Einsamen, auch die Weiterlebenden, denn ihre Lebenserkenntnis heißt: Brückenlosigkeit aus einem mangelnden Verstehen der anderen, das durch Milieu, Vererbung, vorgefaßte Meinung, Erziehung oder Konvention bedingt ist.

Ganz anders nimmt sich das Tragik-Profil des neuromantisch-impressionistischen oder symbolistischen Dramas aus, das der naturalistischen Bestandsaufnahme mit depressivem Vorzeichen ein Ausschwärmen in sinnlich nicht mehr erfaßbare Regionen entgegensetzt. Maeterlinck ist einer der ersten Rufer im Streite — und er erklärt uns, daß nicht mehr das von außen herangetragene Schicksal maßgeblich sei, sondern die Reaktionsfähigkeit einer sensiblen Seele, die tragische Begegnung von Seele zu Seele. Aus Augenblickseindrücken dieser „nervösen Romantik", wie Bahr sie nennt, soll das Stellvertretend-Symbolische erkannt, an der Fassade des Lebens das verhüllte Innere abgelesen werden.

Wie aber sieht die Tragik dieser „Schwierigen" und „Reizsamen" aus, die Maeterlinck selbst und Hofmannsthal, die Barrés, d'Annunzio und Schnitzler, Ernst Hardt und Beer-Hofmann, aber auch Gerhart Hauptmann in seinen neuromantischen Werken, etwa in „Und Pippa tanzt", auf die Bühne stellen? Der Impressionismus erlöst das Individuum aus dem Starren der naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit, aus dem bloßen Preisgegebensein an äußere Mächte. Aber bestand nicht trotzdem die Gefahr, daß dieses impressionible Ich zerflatterte, weil es im Spiegel der Menschengestaltung von so sensiblen Dichterpersönlichkeiten jeder leisen Stimmungsregung hingegeben ist? Charakterisierte nicht gerade Hofmannsthal diese feinnervige Reaktionsfähigkeit: „Von außen weht es uns an?" Das so oft in Ausweichungen sich Bewegende der Maeterlinck- und Barrés-Gestalten, der Hofmannsthal- und Schnitzler-Welt hat freilich auch viel Elastisch-Schmiegsames. Verhaltene Schwermut und halb überlegen, halb demütig hingenommenes Ahnen um letzte Verlorenheiten dieser Welt durchwirken das tragische Geflecht der neuromantischen, impressioniblen Dramen.

Es geht hier um ein tragisches Weltgefühl, das sich mit dem Unausweichlich-Schicksalhaften auseinandersetzt, das allein schon durch das Geborenwerden über jeden Menschen verhängt wurde. Hofmannsthal bezeichnet es in seiner Selbstanlayse „Ad me ipsum" als tragische Antinomie. Vergänglichkeit und Ewigkeit, Einsamkeit und Gemeinschaft: das sind die antinomischen Ordinaten, in derem schmerzlichen Berührungspunkt die impressionistischen Dramatiker von Maeterlinck bis zu Schnitzler den tragisch umwitterten Menschen stehen sehen — den Gespaltenen, von dem Jaspers spricht, den Schwierigen, den zwischen Himmel und Hölle auf sich Gestellten. In ihren Reifewerken freilich geht es auch um den Fluch, der auf der blinden Tat liegt. Das zum Opfer-Erwähltsein königlicher Menschen, Schuldlos-Schuldiger, wird nun einer der Hauptvorwürfe. Und selbst wo Verirrung gezeigt wird, sind es doch oft adelige, große und innerlich schöne Menschen, die in den Abgrund taumeln, ist ihre Verirrung nicht schändliche Sünde, sondern schicksalhaftes Geschehen.

Schnitzler freilich fügt in solchem Zusammenhang noch ganz besondere Farben hinzu. Denn sein dramatisches Gesamtwerk spiegelt sein tragisches Wissen um die Frage: was ist Leben? Ein Spiel! Wir sind Marionetten an den Fäden fremder und eigener Leidenschaften. Wie undurchsichtig wird dadurch das Leben, wie undurchsichtig das menschliche Herz. An der berühmten Stelle des Schnitzler'schen „Paracelsus" heißt es deshalb:

„Es fließen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge.
Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts vom anderen, nichts von uns;
wir spielen immer, wer es weiß, ist klug."

Alle die Hauptgestalten Schnitzlers möchten die Schicksalsfäden der anderen lenken. Das aber ist die Tragik in Schnitzlers zwischenmenschlicher

Lebensgestaltung, daß diese Gestalten eben deshalb rettungslos aneinander vorbeileben. Die Fehlleistungen des Herzens und der Sinne, gemessen an den Konventionen der menschlichen Gesellschaft: das ist das impressionible Experimentierfeld der Schnitzlerischen Tragödien ebenso wie seiner Komödien. Für diese Fehlleistungen des Herzens gilt dabei als Leitwort die ironische Abwehr Friedrichs im „Weiten Land": „Alles ist Täuschung". Das aber ist, wie Friedrich Kainz einmal sehr fein beobachtet, das Impressionistisch-Bezeichnende an dieser Eigenart Schnitzlers, daß Tragik hier schon aus kleinsten Divergenzen, aus Imponderabilien erwächst, die plötzlich riesengroß und übermächtig werden und über Schicksale entscheiden. So etwa im „Schleier der Beatrice", diesem Spiel um Krone und Tod, an dessen Ende der Herzog fassungslos vor der Leiche Filippos, der sich um Beatrices willen tötete, das geliebte Mädchen fragt: »Der starb um Dich? Und den verrietest Du? Und mich um ihn? Was bist Du für ein Wesen, Beatrice?" Es geht hier um eine typisch impressionible Schicksalstragödie der Seele, ein Spiel von der Unberechenbarkeit des Herzens, das sich dem Augenblick ergibt und dem Augenblick erliegt: mit dem Schleier als Symbolrequisit und dem Traum als Praefiguration dieses Augenblicks, dem nur noch e i n e Konstellation des Menschseins nachfolgen kann: der Tod. Das aber ist immer wieder die große Frage, die Grundkonstellation, von der aus der Tragiker Schnitzler die Gegensatzpositionen seines experimentellen Kräftespiels aufstellt: Was bist Du für ein Wesen, Mensch? Was in Dir ist Wahrheit, was ist Treue, was ist Schuld, was ist unüberwindbare Täuschung, vielleicht auch Selbsttäuschung von Anbeginn?

3.

Seit 1910 schon regte sich freilich in immer stärkerem Maße die Welle der Gegnerschaft gegen das damals mächtig beherrschende Gebäude einer die Welt von außen her betrachtenden Eindruckskunst, sei es Naturalismus oder Impressionismus. Wie konnte die Welt dieser von außen gespeisten Erfahrung ihre Allgemeingültigkeit in dem Augenblick bewahren, in dem Katastrophe nach Katastrophe alles Bisherige Lügen strafte? „Expressionismus ist die geistige Bewegung einer Zeit, die das innere Erlebnis über das äußere Leben stellt", verkündeten damals programmatisch die Dichter des „Sturm"-Kreises. Und „Flucht aus der Wirklichkeit" hieß die neue Parole. Von der expressionistischen Dichterjugend aber erklärte Edschmid damals begeistert: „Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht, sie schauten. Sie photographierten nicht, sie hatten Gesichte ... Niemand zweifelt, daß das das Echte nicht sein kann, was uns als äußere Realität erscheint. Die Realität muß von uns erst geschaffen werden ... so kommt es, daß diese Kunst, da sie kosmisch ist, andere Höhe und Tiefe nehmen kann, als irgendeine impressionistische oder naturalistische, wenn ihre Träger stark sind."

Im Bereich des expressionistischen Dramas nun grenzen sich — im gröbsten

gesehen — zwei große Gruppen voneinander ab: eine bewußt aktivistische und eine ebenso bewußt zeitlos konzipierte. Das aktivistische Drama umspannt die Weite politischen Geschehens und kulturpolitischer Kritik von Reinhard Goerings kriegsbedingter, Pflichthärte und Menschsein einander gegenüberstellender „Seeschlacht"-Tragödie und von Ernst Tollers revolutionären „Masse-Mensch"-Beschwörungen zu Carl Sternheims dramatischer Karikierung des Bürgertums.

Das zeitlose Drama der Expressionisten dagegen reicht von Reinhard Sorges frühen „Bettler"-Sehnsüchten und von Rolf Lauckners „Sturz des Apostels Paulus" zu Kornfelds „Himmel und Hölle"-Mysterium, von Barlachs seelischen Enthüllungen seines „Sündflut"-Schreies zu Fritz von Unruhs dramatischem Mythus vom kommenden Morgen eines mütterlich regierten „Geschlechts"; von Wildgans' bürgerlicher Untergangs-Trilogie zu Werfels Beschwörung des „Schein-Ichs" im „Spiegelmenschen", zu seiner biblischen Läuterungsvision „Paulus unter den Juden" — von Hasenclevers ewiger „Sohn"-Tragödie zu Sternheims dramatischer Wirrnis „Querschnitt durch Gott".

Ewigkeiten werden beschworen und Endlichkeiten verdammt; die Welt der Enge möchte die Tore des Unendlichen aufreißen; aber der Wirbelsturm des Allzumenschlichen spielt in grausam-lächelnder Überlegenheit mit dem Irdischen allen Geschicks. Wie ein großer Schrei wächst dieses expressionistische Drama aus Qual und Not, aus Schmach und Schande und reckt die hilfesuchende Hand hinauf ins erträumte Göttliche. Aber die Gnade bleibt Traum. Nicht Zuversicht der Erfüllung, sondern nur ekstatisches Hoffen auf künftige Gerechtigkeit gibt den Menschen des expressionistischen Dramas, des aktivistischen ebenso wie des zeitlosen, Kraft des Tragens, Geduld des Leidens. Ernst Barlach formuliert es für alle expressionistischen Dramatiker, wenn er im Hinblick auf seine tragischen Hauptgestalten von einem der Vergeblichkeit geweihten „Sein im Sterben" spricht, das „immer zerstört, um neu zu werden, sich seiner selbst entledigt, um seiner selbst im Besseren habhaft zu werden, immer wieder das Unmögliche will, um am Möglichen zu scheitern". Im Sinne dieser Vorstellung liegt es, wenn Barlach die „Tragik des Seins" mit der „Tragik des Erliegens" völlig identifiziert.

Selbstbewußt tritt nur einer der expressionistischen Dramatiker auf. Halb zeitgebunden und halb nach Unendlichkeitsperspektiven weisend, durchleuchtet Georg Kaisers gestaltenreiches Lebenswerk die Krisenelemente und Absturzmöglichkeiten des Menschengeschlechts in diesem Jahrhundert. Immer ist es dabei die „Wandlung" des inneren Menschen, die als eigentlich Dramatisches gilt. „Der einzige Vorwurf von Dichtung, der ist: die Erneuerung des Menschen", verlangt Georg Kaiser einmal — und sein dramatisches Lebenswerk ist selbst fortdauernde Erneuerung und Wandlung von innen her. Wenn aber Kaiser einmal erklärt: „Das Erlebnis des Künstlers ist die Vision. Es geschieht ganz innen — und ausstürzend überwältigt es die Wirklichkeit mit Wirksamkeit", dann gilt dieser schöpferische Grundsatz von der gesamten expressiven Dramatik. Und gerade von hier aus müssen wir uns fragen: gibt es eine expres-

sive Tragik? Und wenn ja: wie tritt sie in Erscheinung? Wodurch unterscheidet sie sich von der des Naturalismus und Impressionismus?

Es gibt eine expressive Tragik und sie unterscheidet sich von der naturalistischen oder von der impressioniblen dadurch, daß sie nicht Erlösung vom Leid zum Ziel hat, sondern Sinngebung des Leids als Ethos des Tragischen. Vollendetstes Beispiel dafür sind Georg Kaisers 1914 entstandene und von Rodins berühmter Plastik angeregte „Bürger von Calais". In ihnen geht es um die Entscheidung zwischen zwei Weltauffassungen, der von gestern mit Heldentum des Schwertes und gleichzeitig zerstörender Gewalt; und der von morgen mit ihrem seelischen Adel, ihrer Demut vor allem Menschenwerk, ihrer Bereitschaft zu stumm sich opfernder Tat. Manche von Ihnen kennen sicher dieses berühmte Werk. Und Sie erinnern sich gewiß, daß da Calais, die vom König von England belagerte Stadt, gerettet werden kann, wenn sechs Bürger sich opfern; wie dann sieben vortreten und wie schließlich, nach Abwehr der Waffenklirrenden von gestern, vereinbart wird, derjenige solle zurückbleiben und frei sein, der am nächsten Morgen als Letzter erscheine. Schon sind sechs Bürger von Calais erschienen; schon werden ihnen die Armesünderkleider umgeworfen und noch immer erscheint der siebente nicht. Argwöhnische Vermutungen werden laut. Der Pöbel will sein Haus stürmen, um ihn mit Gewalt herzuschleppen und ihn, den vermeintlich Feigen, zu verhöhnen und zu richten. Da naht Eustache de Saint Pierre, dieser siebente — aber als Leiche. Um die Tat rein zu erhalten, ging er in den Tod voran. Der blinde Vater des Toten aber verkündet die damit vollzogene Geburt des neuen Menschen: „Ich komme aus dieser Nacht und gehe in keine Nacht mehr. Ich habe den neuen Menschen gesehen und in dieser Nacht ist er geboren! — Was ist es noch schwer — hinzugehen? Braust nicht schon neben mir der stoßende Strom der Ankommenden?" Und inmitten des lautlosen Schweigens, das den Marktplatz unheimlich erfüllt, brechen die sechs in ihrem Armesünderkleid und mit nackten Sohlen auf, dem Untergang entgegen, nach der Ankündigung: „Sechsmal schnürt sich die Schlinge."

Da tritt ihnen klirrend, mit neuer Botschaft, der Offizier des englischen Königs entgegen: dem König wurde in dieser Nacht vor Calais ein Sohn geboren. Um des neuen Lebens willen soll an diesem Tag kein Leben vernichtet werden. Der König selbst naht, um in der Kirche zu danken. Vor ihm jedoch wird der tote Eustache de S. Pierre in die Kirche gebracht und auf der höchsten Stufe aufgebahrt. „Wenn der König von England, der Repräsentant hier der Menschen von gestern, vor dem Altar betet, wird er vor dem neuen Menschen, seinem Überwinder knien."

Aus der Tragödie des Opfers wächst so das neue Leben, die neue Lebensform; Tragik des Untergangs also um der „Wandlung", der Erneuerung im Sinn des Adeligen willen; eine Tragik mit positiven Vorzeichen — wie auch bei Barlach und wie so oft im Expressionismus. Es sind meist die Grundformen des Daseins, die das expressionistische Drama zum Leuchten bringt. Aus ihnen aber erhebt sich die expressive Wandlungstragik als Überwinder alles Gestrigen

und alles bloß Einmaligen; und sie manifestiert sich meist, wie Wildgans es über seine „Kain"-Tragödie Hofmannsthal gegenüber verteidigt, als „Gegeneinanderspiel von Monologen. Laut gewordenes Schweigen zwischen Menschen. In der wahrhaft tragischen Atmosphäre unterredet man sich nicht miteinander. Die Hochspannung solchen Schweigens entlädt sich in Worten, die man zu sich selbst spricht. Der Rhythmus der Ekstase ist ihnen daher natürlich, mit anderem Worte: — der Vers, die Musik der Monologe."

Ich muß gewiß nicht erst hinzufügen, daß Werfels den Krieg und den Siegerübermut ächtende Bearbeitung der „Troerinnen" mit ihrem im Euripides-Text nicht so formulierten Schlußchor: „Wir rufen, rufen mit Dir in die unerbittliche Zeit, ins unerbittliche Walten: Gerechtigkeit" den Geist der Wandlung als tragische Forderung an morgen erlebt. Im „Spiegelmenschen" aber zeigt Werfel die Welt, der der wahre Mensch entrinnen muß, indem er sie besteht und überwindet. Es ist der Weg, bei dem nachher auch Csokor einsetzt mit seinem ekstatischen Spiel „Der große Kampf".

4.

So lauter Ziel und schöpferischer Wille der führenden Expressionisten war: ihre Ekstatik wurde von allzuvielen Unberufenen mißbraucht. Das Draufgängertum aber, mit dem sie den „Bildersaal der eigenen Seele" (Hesse) erschließen wollten, um dem neuen Menschen das Tor zu öffnen, forderte von ihnen eine Selbstaufgabe, an der sie früh verglühten — oder aus der sie sich rechtzeitig retten mußten.

Seit 1920 dringen deshalb im eigenen expressionistischen Lager Stimmen durch, die vor der expressiven Wirklichkeitsferne, besonders aber vor dem Ausgleiten des Expressionismus in Manierismus warnen. Edschmid, Kornfeld und Werfel, gestern noch die Wortführer des Expressionismus, wenden sich nun scharf gegen seine Übertreibungen.

Um so mehr natürlich suchte die heraufdrängende junge Generation nach ganz anderen, die Weltwirklichkeit und ihr Vitales nicht mehr überwindenden Gestaltungsweisen. Die aber deklarierten sich über Nacht, wie aus dem Boden gestampft, in einer neuen Radikaldramatik, die sich selbst als „Neue Sachlichkeit" empfand. Bert Brecht, Arnolt Bronnen und Hans Rehfisch wagten um 1920 den frühesten Vorstoß, und einen Vorstoß schroffster Art. Denn diese Neue Sachlichkeit sollte nur Tatsachen setzen, bewußt unsentimental bis zu den Grenzen des Möglichen, ja bis zum Brutalen.

„Weg mit den Idealen als Fundament jeder Kunst. Heran mit Tatsachen. Denn Tatsachen brechen den ganzen Zauber einer verlogenen Gefühlsdichtung, wirken durchlebter, erschütternder als alle Einfälle der Dichter", so formulierte um 1930 rückblickend der heutige Schauspieldirektor von Essen, Heinz Dietrich Kenter, die neuen, radikal-sachlichen Forderungen. Weil dieser Radikalismus so sehr übers Ziel schoß, fand sich freilich im Rahmen der Sachlichkeitsbewe-

gung bald schon eine zweite Gruppe, die ihre Bestrebungen „magischen Realismus" oder „idealistische Sachlichkeit" taufte. Bediente sich die aktuell-aggressive Dramatik auch weiterhin der radikalen Sachlichkeit, die zeitlose, nichtaggressive Dramatik dieser bis weit in den zweiten Weltkrieg hineinreichenden Dramenentwicklung ging von Stilprinzipien und von ideellen Voraussetzungen des „magischen" Realismus aus, der wieder, wie der Philosoph Nicolai Hartmann es formuliert, den Mut hat zum philosophischen Uraffekt, dem sokratischen „Pathos des Staunens". Es ist die gleiche geistige Atmosphäre, in der damals 1930 Heidegger in „Sein und Zeit" zum erstenmal vom „Urphänomen der Sorge" spricht und den Weg dieses irdischen Lebens erhöht zum täglich-zuversichtlichen Blick des Seins in die Vollendung Tod; es ist dieselbe geistige Atmosphäre, in der Albert Schweitzer als Ziel verkündet: „Ehrfurcht vor dem Leben" und in der der Pädagoge Spranger erklärt: „Wo der Pflichtgedanke stirbt, stirbt die Kultur."

Piscators von Berlin aus unternommener Versuch, ein eigenes „Gesinnungstheater" aufzurichten, gab die Anregung zu einer Fülle von Gesinnungsdramen radikal-sachlicher Art oder zumindest zu polemisch-zeitgebundenen Dramen dieser Richtung. Wilhelm Michael umschrieb damals die Ziele der radikal-sachlichen Dramatiker: „Gerade eine problematische Zeit", meint er, „braucht ein direktes Theater; Theater der Aussage und der tatsächlichen Wirkung; Theater der Situationserfüllung und der radikalen Geschöpflichkeit. Sie braucht ein Theater, das nicht in der Annahme lebt, die Werte, Ordnungen, die lebenbedeutenden Formen stünden ja schon fest und es handle sich nur darum, sie dem Volke zu vermitteln. Sie braucht ein Theater, das bereit ist, einstweilige, diskutierende, stoffhäufende Arbeit zu tun."

Auf solche einstweilige, stoffhäufende, diskutierende Arbeit nun ist die gesamte polemische Dramatik der radikalen Sachlichkeit gestellt — und es ist höchst charakteristisch, daß sie zum erstenmal als dramatischer Ehrentitel einen Begriff übernimmt, der bisher nur in einem un-dichterischen Kreis etwas galt, nämlich den Begriff der „Reportage".

„Dramatisierte Reportage" wollen Dramen wie Brechts frühes Heimkehrerstück „Trommeln in der Nacht", Bronnens Kriegs- und Inflationsstück „Katalaunische Schlacht", Peter Martin Lampels chauvinistische „Revolte im Erziehungshaus", Ferdinand Bruckners sozialkritisches Drama des Nebeneinander „Verbrecher" u. v. a. sein.

Was da im Dialog aufeinanderplatzt, sind trocken, fast könnte es im ersten Augenblick scheinen, leidenschaftslos hingestellte, gegensätzliche Weltanschauungen. Aber diese Art polemischer Sachlichkeit ist keineswegs leidenschaftslos — es ist der kalte Haß, der aus gestraffter Ruhe und vielfach mit den Mitteln der Psychoanalyse den schweren Schlag wagt und darum sogar sicherer wirkt, als die brennende Wut der expressionistischen Aktivisten. Es versteht sich, daß echte Tragik in solcher radikal-sachlichen Schwarz-Weiß-Dramatik nur selten zum Vorschein kommt. Wo sie sich dennoch zeigt, geschieht es in der Form einer Ideologietragik, in der tragischen Machtkampfauseinandersetzung, in der

der äußerlich Unterliegende im Grund der ideologische Sieger ist — wobei es meist nicht mehr um Einzelgeschicke, sondern um Kollektivgeschicke geht.

Ganz anders im Bereich des „magischen Realismus" oder der „idealistischen Sachlichkeit". Versuche zu einer „sachlichen" Historiendramatik nahmen eine Mittelstellung ein zwischen radikaler und idealistischer Sachlichkeit. Sie schulten sich an Shaws ironisierender Historiendramatik, schränkten das Blickfeld oft auf das Allzumenschliche ein und bezogen wesentliche Elemente der polemischen Negativ-Charakteristik aus der Psychoanalyse. Wenn man etwa an Bruckners „Elisabeth von England" denkt, dann weiß man, daß die Historie hier nur der Rahmen, nur der Mantel ist, unter dem sich ein völlig entblößter, armer, gequälter, am Leben und an der eigenen Abgründigkeit leidender Mensch versteckt. Hier gibt es also Entlarvungstragik oder die Tragödie des Selbstbelügens, der Selbsttäuschung und ihrer katastrophalen Folgen.

Fragen wir uns aber nach dem Tragik-Profil der idealistischen Sachlichkeit, dann exemplifizieren wir sie am besten an Werken österreichischer Dramatiker, die bezeichnenderweise an diesem Entwicklungszug besonderen Anteil haben. Wir könnten hier von Schönherrs wortkarg-holzschnittartigen Bauern-Tragödien oder Arzt-Tragödien sprechen. Wir könnten an Billingers dämonenerfüllte Dramenwelt erinnern, die immer wieder den Menschen zeigt in der Spannung zwischen hemmungsloser Triebwelt und religiöser Bindung, zwischen Geheimnis und Erfüllung, zwischen dionysischem Genußstreben und heimlicher Sehnsucht nach Stille, Reinheit und innerer Größe.

Am lautersten aber tritt uns das Profil der idealistischen Sachlichkeit in den Dramen von Max Mell entgegen. Es ist kein Zufall, daß er auch den antikischen Vorwurf der „Sieben gegen Theben" aufgriff, denn Mell geht in gleicher Weise von alpenländisch-christlichem Brauchtum wie von griechisch-antiken Vorstellungen aus. Die ganze Strenge seiner dramaturgischen Bauform hängt mit solchen Überschneidungen zusammen. Diese Eigenarten spiegeln sich in Mells dramatischer Legendenwelt, wie sie im „Apostelspiel", im „Schutzengelspiel" und im „Nachfolge-Christi-Spiel" vor uns aufleuchtet, aber auch in seinen beiden Nibelungendramen und zuletzt noch in seinem Jeanne-d'Arc-Spiel. Mells dramatische Legendenwelt will etwas ganz anderes als Hofmannsthals impressionistische „Jedermann"-Erneuerung. Was Mell vorschwebt, ist die Begegnung von Zeit und Ewigkeit, von Gut und Böse, der Zusammenprall irdischen und gottbegnadeten Lebens. Mell selbst erklärt einmal: „Ich sehe meine drei dramatischen Dichtungen als Festspiele an. Sie sind es vielleicht auch dadurch geworden, weil sie mir in einer Zeit erwuchsen, da unser Land und Volk in tiefster geistiger Bedrücktheit waren ... Die künstlerische Form eines Festspiels schwebte mir seit früher Zeit vor: ein einziger Akt, in dem ein nicht gewöhnliches, den ganzen Menschen ergreifendes Geschehen abrollt: dieses Geschehen möglichst einfach, aber darin versammelt, was als Bild der Welt gelten kann ... Daß meine Festspiele aus dem christlichen Vorstellungskreis stammen und dessen allgemein-vertraute Symbole und Gedanken heranziehen, wird im Abendland, dessen Kultur auf christlicher Grundlage ruht, doch wohl

nicht wundernehmen können ... Keinem Geistigen, wo immer er sich hingestellt haben mag, bleibt die Auseinandersetzung mit dem Christentum erspart. Sind diese Dinge aber in unserem Leben da, so müssen sie auch auf der Bühne möglich sein. Mag sein, daß das „Nachfolge-Christi-Spiel", wie ihm nachgesagt wurde, hiervon ein äußerstes wagt. Aber war nicht, was uns allen zu erleben aufgesetzt war, ein Äußerstes?"

Das Äußerste freilich wagt Mell wohl, weil hier die Sachlichkeit nach dem Heiligsten greift. Aber diese Sachlichkeit ist nicht ideallos und erbarmungslos, sondern von hohen sittlichen Idealen getragen und ebendeshalb im tragischen Bereich voll derselben lösenden und befreienden Kräfte, die in der griechischen Antike als Voraussetzung zeitüberdauernder Dramatik galten — nur hier eben im Bereich der christlichen Vorstellungswelt. Denn der Standpunkt, es gäbe für die christliche Denkform keine echte Tragik, darf heute doch wohl als überwunden gelten. Von Grillparzers christianisiertem „Medea"-Schluß: „Dulde, trage, büße", bis herüber zum christlich gewendeten Abschluß von Thornton Wilders „Alkestiade" reicht hier ein großer Bogen einer Tragik-Auffassung, die selbst im Rahmen antikischer Vorwürfe von christlichem Geist getragen ist.

5.

Fragen wir uns noch nach der Tragik-Auffassung der Dramatik aus jüngster Zeit, also der letzten Jahrzehnte, dann müssen wir ein Phänomen erwähnen, das dabei neu in das Blickfeld der kontinental-europäischen Dramatik tritt, nämlich die Einwirkung amerikanischer Dramatik auf die europäische. Es ist sozusagen eine Gegengabe; denn lange Zeit hindurch lebte ja die amerikanische Dramatik ausschließlich aus dem Quellraum europäischer Inspiration.

Eugene O'Neill, der ursprünglich von Strindberg ausging, versucht in der ganzen Kette seiner Dramen von „Trauer muß Elektra tragen" bis zu den uns erst aus dem Nachlaß bekannt gewordenen Werken eine neue Form der Schicksalsdramatik, der Schicksalstragik, wie sie nun ja auch auf dem Kontinent von manchen Seiten gesucht wird. Oscar Fritz Schuh, der O'Neills letzte Werke nicht nur inszenierte, sondern auch übersetzte, erklärt uns: „Das Schicksalsdrama der Antike wird hier auf einer neuen Ebene abgewandelt. Alles das, was C. G. Jung und die moderne Psychologie an wissenschaftlichen Erkenntnissen zutage gefördert haben, klingt an und trotzdem ist es kein psychologisierendes Theater, sondern eine Dramatik, in der der Schicksalsbegriff wieder in seine angestammten Rechte tritt." Und einer der amerikanischen O'Neill-Forscher fügt mit Recht hinzu, daß dieser bisher bedeutendste unter den amerikanischen Tragikern hier immer neu versucht, „mittels der Tragödie den Abgrund zu überbrücken zwischen der bewußten Erkenntnis seiner selbst und der Welt des Gefühls, die unter der Oberfläche weiterlebt". Es geht O'Neill darum, die Spannung zu erzeugen, durch das Bestreben, inmitten aller Versuchungen des Nihilismus einen tragischen Glauben aufrecht zu erhalten, den nämlich an

das „furchtbare Vorrecht, Mensch zu sein". So vernichtend seine Aufrichtigkeit sein kann, O'Neill läßt doch immer seine Überzeugung durchleuchten, daß es trotz allem etwas Tragisch-Großes sei um das schicksalsbedingte Los des Menschen. Für viele Dramen von O'Neill gilt, entsprechend abgewandelt, das Wort, das wieder O. F. Schuh gelegentlich einer Inszenierung von „Trauer muß Elektra tragen" niederschrieb: „Wenn Anouilh und Sartre den Mythos in unsere Zeit übertragen, dann kommen sie ohne willkürliche Akzentverschiebungen nicht aus. Es ist das Geheimnis von O'Neill, daß er das Atridenschicksal darstellt, ohne es zu interpretieren. Die gleiche Schicksalskonfiguration, die in der Orestie sichtbar wird, erfüllt sich bei ihm mit der gleichen Unerbittlichkeit wie dort, obwohl der dramatische Handlungsablauf dauernd durch unerhört subtile Motivierungen unterbaut wird ... Jede Figur erfüllt ein archetypisches Schicksal, für das ihre zeitbedingten Gegebenheiten fast irrelevant erscheinen ... Es ist, als wollte er die permanente, wenn auch verschleierte Anwesenheit einer höheren Macht oder einer höheren Ordnung andeuten."

Von hier führt der Weg zu Arthur Miller und zu Tennessee Williams. So etwa bekennt Arthur Miller, der sein Schauspiel „Blick von der Brücke" nach den strengen Gesetzlichkeiten der griechischen Schicksalstragödie aufbaut, in seinem Buch „Das soziale Drama der Zukunft", in dem er sich auf den engen Zusammenhang seiner Dramatik mit der O'Neills bezieht: „Wenn man unsere Dramatik der letzten 40 Jahre mit der griechischen Klassik vergleicht, drängt sich der Unterschied auf: Das einzige Thema, das unsere wichtigsten Stücke behandeln, ist das der Enttäuschung. Sie zeigen das Bild eines einzelnen, der versucht, eine Wand fortzutrotzen, hinter der sich die Gesellschaft, seine Mitmenschen befinden. Manchmal versucht er sie einzurennen oder hinüberzuklettern oder sie einfach in die Luft zu sprengen; aber zuletzt bleibt die Wand immer bestehen und schließlich ist der Mensch tot oder zur Niederlage verurteilt bei seinem Versuch, ein menschliches Leben zu führen." Und Miller, dessen jüngste Schicksalstragödie nur Fakten gelten lassen will, um die Untergangsfährnisse von „zuviel Liebe" aufzuzeigen, erklärt im Hinblick auf Tennessee Williams „Endstation Sehnsucht", es sei eine jener den „totalen Menschen" umgreifenden Tragödien, die auf die Frage ausgehen: „Wie sollen wir leben?"

Tennessee Williams aber schlägt die Brücke von O'Neill zu Anouilh, wenn er feststellt: „Für mich gibt es weder Bösewichter noch Helden, sondern nur richtige oder falsche Wege, die der Mensch einschlägt und nicht aus freier Entscheidung, sondern aus Notwendigkeit und unter dem Einfluß gewisser, ihm unverständlicher Faktoren ..." Eben hier ergeben sich auch die Berührungen und Divergenzpunkte gegenüber der französischen Dramatik des Existenzialismus und seiner Opponenten.

Denn etwa die Tragik Jean Paul Sartres steht im Gegensatz zu den Amerikanern unter keinerlei Schicksalsgesetzlichkeit: das Tragische seiner Hauptgestalten ergibt sich im Gegenteil „durch die freie Entscheidung der Person, die in Verantwortlichkeit und Willkür ihre Handlungen vollzieht". Die Helden

Sartres könnten auch immer anders handeln, sie stehen nicht unter dem Gesetz irgendeiner Notwendigkeit. Der Zuschauer soll dadurch veranlaßt werden, die Entscheidung des Helden mit zu vollziehen und in Zustimmung oder Verabscheuen, jedenfalls aber unter Voraussetzung der gleichen Verantwortlichkeit und der gleichen Willkür. Diese Verantwortlichkeit aber heißt mit Sartres eigenen Worten: »... man muß das Böse nicht lindern, man muß es bekämpfen.“ Und Sartre setzt hier den Existenzialisten in Kausalbeziehung zum Surrealismus: „Der Ehrgeiz der Existenzialisten“, meint er, „die Welt mit den Mitteln der Literatur und des Theaters zu verändern, folge logisch aus dem der Surrealisten, den Geist mit den Mitteln der Poesie und des Theaters zu verändern.“ Es ist hier freilich ein atheistischer Ehrgeiz, wie er besonders drastisch in Erscheinung tritt in Sartres „Der Teufel und der liebe Gott“, wo Götz bald als Blutmensch und bald, aus Trotz und Opposition gegen Gott, als Wohltäter der Menschheit dasteht, beides freilich aus dem gleichen, nur das Nichts voraussetzenden Glauben an die Willkürfähigkeit des Ich. Denn da sich Götzens nur um die Wette forcierte „gute Werke“ als vernichtende Fehlhandlungen erweisen, schreit der lästernde Geprellte empört auf, er habe gar keinen Partner bei dieser Guttat gehabt: „Gott sieht mich nicht, Gott hört mich nicht. Gott kennt mich nicht. Seht ihr diese Leere zu unseren Häupten? Diese Leere ist Gott. Das Schweigen ist Gott. Die Abwesenheit ist Gott. Die Verlassenheit der Menschen ist Gott. Ergo: Gott existiert nicht. Und wenn es keinen Himmel gibt, gibt es auch keine Hölle. Nichts außer der Erde bleibt.“

Man müßte Claudels „Seidenen Schuh“ oder eines der Dramen von Gabriel Marcel der nihilistischen Tragödien-Problematik Sartres gegenüberrücken, um zu zeigen, wie im gleichen existenzialistischen Rahmen auch metaphysische Tragödien-Problematik sich entfaltet; auch sie bereit, die Welt mit den Mitteln des Theaters zu verändern; auch sie ausgehend von der freien Entscheidung der Person und von ihrer Verantwortlichkeit vor der selbstgeschaffenen Hybris — nur freilich unter völlig anderen Vorzeichen, d. h. unter Vorzeichen von typisch christlicher Art, wie wir ihnen schon bei Max Mell begegneten und wie wir sie auch bei Reinhold Schneider antreffen.

Die Entgottung der tragischen Welt bei Anouilh hat manchmal dazu geführt, ihn in engen Zusammenhang mit Sartre zu rücken. Dies aber ist aus vielen Gründen, nicht zuletzt aus seiner ganz anderen Konzeption des Tragischen unmöglich. Während es in der dramatischen Paradoxie von Giraudoux keine Tragik an sich gibt, sondern nur Tragik als einen Aspekt der „conditio humana“, und immer wieder eingebettet in die Facetten des Komischen, weil für ihn jede Entzweiung nur Anstoß ist für die Einung, kennt Anouilh wahre Tragik; freilich eine anthropozentrische Tragik. Bei Claudel resultiert die Tragik aus dem unausgesprochenen Dialog zwischen Gott und den Menschen. Bei Anouilh resultiert sie aus dem ewigen Gegensatz zwischen dem Menschen und der von ihm losgelösten menschlichen Schöpfung. Carl August Weber meint darüber einmal: „Gleichgültig, ob diese menschliche Schöpfung nun Staat, Familie oder

Gesellschaft ist: sobald sie begonnen hat, ein Eigenleben zu führen, wendet sie sich gegen den Menschen selbst ... Der Mensch muß auch den Kampf mit seiner Schöpfung aufnehmen, und das Geschöpf erweist sich stärker als der Schöpfer. Die einzige Möglichkeit, über die unmenschliche Organisation der Menschheit zu siegen, ist der Untergang ..." Tragischer Untergang als einzige Voraussetzung wahrer menschlicher Freiheit, das ist die sachliche Erkenntnis, die Anouilh aus der entgotteten Welt gezogen hat und die zum Tenor seiner dramatischen Dichtung geworden ist.

Darin aber besteht der grundlegende Unterschied zwischen Sartres und Anouilhs Tragik-Auffassung, daß Sartre, wie wir sagten, seine Personen aus willkürlicher Entscheidung, nur in der Verkettung der Umstände und Situationen, in ihre tragischen Handlungen eintreten läßt. „Der gleiche Mensch könnte unter anderen Umständen auch einen nicht tragischen Weg einschlagen ... Sartres Orest (in den „Fliegen") muß nicht den Ägisth töten, er wählt unter allen Möglichkeiten die des Mords, weil die Konstellation ihm hier ein selbstgewähltes Schicksal anbietet." Ganz anders etwa Anouilhs „Medea". Auch ihr bietet man eine Wahl: Flucht oder Tod. Sie aber kann nicht wählen, ihre Entscheidung ist durch ihr Wesen vorweggenommen. Medea muß untergehen, weil sie durch ihre Persönlichkeit von Natur aus in einem tragischen Gegensatz zum menschlichen Sittengesetz steht. Für Lüge, Betrug und Diebstahl hat sie eine einzige Begründung: „Ich bin Medea!" Und Jason antwortet ihr: „Ich kann Dich nicht hindern, Du selbst zu sein. Ich kann Dich nicht hindern, das Schlechte zu tun, das Du in Dir trägst."

Auch Antigone scheint die Wahl zu haben und auch sie kann nur ihren Untergang wählen: „Ich bin nicht da um zu verstehen, ich bin da, um Dir ein Nein entgegenzusetzen und zu sterben", antwortet sie Kreon. Aus dem Wesen ihrer Eigenart wird sie zur Verteidigerin der Menschlichkeit gegen die unmenschliche Logik der Staatsmaschinerie. Würde sie anderes wählen als den Tod, wäre sie nicht mehr Antigone.

Dies aber gilt von allen tragischen Hauptgestalten Anouilhs: „die Tragik ihres Schicksals ist durch den Konflikt bedingt, in den ihr Wesen sie unbarmherzig stürzt. Und ihr Schicksal bestimmt sich nicht aus den dramatischen Situationen, sondern es erfüllt sich in ihnen" (Weber). Es hat nun, aus der weiteren Perspektive, den Anschein, als wäre Pirandello vielen der modernen französischen und englischen Dichter vorangegangen. Nicht nur, weil auch er schon die „Lebensangst" kannte, sondern auch, weil er um die Paradoxie des Tragischen in der ständigen Umkehrbarkeit von Schein und Sein wußte.

Wir sagten zuvor, die Paradoxie von Giraudoux lasse keine Tragik an sich mehr zu; sie finde sich dort immer nur eingebettet in die Facetten des Komischen. Diese nun sind die Grundsituationen, die wir sowohl beim Schweizer Friedrich Dürrenmatt als auch bei dem aus Rumänien stammenden Pariser Dramatiker Eugène Ionesco antreffen, die beide der Generation der heute Dreißig- bis Vierzigjährigen angehören. Beide gehören zu den Dramatikern, die

sich selbst ausgezeichnet zu analysieren verstehen. So setzt uns Dürrenmatt auseinander: „Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nicht dafür und haben es nicht gewollt ... wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in den Sünden unserer Väter und Vorväter ... Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronimus Bosch grotesk sind ... Das Groteske ist allerdings nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Zeit ...

Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund..." Und nun erklärt Dürrenmatt, er wolle in seiner Dramatik nicht der Verzweiflung huldigen, sondern „dem Entschluß, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben, wie Gulliver unter den Riesen ... Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen ... Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin. Die Welt (die Bühne somit, die diese Welt bedeutet) steht für mich als ein Ungeheuer da, als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muß, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf ... Die These Bert Brechts, die er in seiner Straßenszene entwickelt, die Welt als Unfall hinzustellen und nun zu zeigen, wie es zu diesem Unfall gekommen sei, mag großartiges Theater geben, was ja Brecht bewiesen hat, doch muß das meiste bei der Beweisführung unterschlagen werden: Brecht denkt unerbittlich, weil er an vieles unerbittlich nicht denkt."

Ganz ähnlich, nur noch wesentlich forcierter, lesen wir in Ionescos „Ganz einfachen Gedanken über das Theater": „Wenn das Wesen des Theaters in der Verstärkung der Wirkungen besteht, so mußte man sie noch mehr verstärken, sie unterstreichen, zum Äußersten steigern ... die Groteske und die Karikatur war radikal zu verstärken und in Gegensatz zur blassen Geistreichelei der Salonkomödie zu setzen. Keine Salonkomödie mehr, sondern Farcen, äußerste parodistische Übertreibung. Humor, ja! Doch mit den Mitteln des Burlesken. Das Komische hart, übertrieben, ohne Zartheit. Auch keine dramatischen Komödien mehr, sondern Rückkehr zum Unerträglichen. Alles bis zum Paroxysmus treiben, dahin, wo sich die Quellen des Tragischen öffnen. Ein Drama der ursprünglichen Mächtigkeit schaffen: ursprünglich mächtige Komik steht neben ursprünglich mächtiger Tragik ... Ich habe nie den Unterschied zwischen tragisch und komisch begriffen. Das Komische, unmittelbarer Einblick in das Absurde, enthält für mich mehr Verzweiflung als das Tragische. Das Komische ist ausweglos."

Das Ausweglose wurde von der griechischen Tragödie als eines ihrer Grundkriterien und als eine der Begegnungen mit dem Göttlichen empfunden. Welch

eine Umkehrung in diesen zweitausend Jahren nun zum Ausweglos-Komischen als einer ungöttlichen Tragödie.

Wir finden in unseren Tagen freilich auch gewichtige Stimmen, die zur Tragödie selbst einlenken und zu ihr zurückfinden wollen. Einer der vernehmlichsten Rufer in diesem Kampf um die Tragödie von morgen ist der gleiche Ferdinand Bruckner, der einst das Drama der radikalen Sachlichkeit mit ins Leben rief und der heute so ganz anderen Formen der Dramatik zustrebt. Mit beredten Worten und z. T. überzeugenden Argumenten wendet sich Bruckner gegen Beckett und sein „Warten auf Godot"; und ebenso heftig gegen die Vergeblichkeits-Weltsicht von Adamovs Dramen: sie seien nicht tragisch, sondern nur trostlos. Aber auch in Bert Brechts „Lehrstück" und „epischer Dramatik" findet er keinen Weg zur tragischen Weltsicht von morgen. Alle diese Neuerer, die die dramaturgische Substanz aus diesem oder jenem Grund zerlösten, hätten nicht verhindern können, daß eines gerade im Angesicht dieser Ohnmacht sich als unumstößliche Wahrheit erweise: „je mehr das Tragische angegriffen und verleugnet wurde, desto mehr erwies es sich als ein unaustilgbarer Bestandteil der Substanz Mensch". Ich möchte, weil ich in diesem Punkt ebenso denke wie Ferdinand Bruckner, mit seiner Erkenntnis schließen: „Um so deutlicher werden wir uns bewußt, worin das Tragische in Wirklichkeit liegt. Wir entdecken wieder, das das eigentliche Thema jeder großen Richtung die ununterbrochene Auseinandersetzung ist, die seit dem «Gefesselten Prometheus» des Aischylos die ganze Weltliteratur erfüllt: die Auseinandersetzung im Inneren eines jeden Menschen zwischen dem Individuum, das er ist und dem Mitglied einer Gemeinschaft, das er gleichzeitig ist, wobei diese Gemeinschaft ein Volk sein kann, oder die Gesellschaft, oder eine Gemeinschaft in Gott, oder auch nur die Gemeinschaft zwischen Mann und Frau: auf jeden Fall steht in jeder Menschenbrust ein Ich, das ein Individuum ist und sein will und sonst nichts sein will, gegen ein Ich, das zugehörig, ein Teilstück ist und sein muß, ob es will oder nicht ... Dieser Konflikt zwischen dem einen und dem anderen Ich ist uns angeboren und bildet die Tragik des Lebens. Weit davon entfernt, den Konflikt lösen zu können, machen wir vielmehr im Laufe der Jahrtausende immer deutlicher die paradoxe Erfahrung, daß der Konflikt, je besser wir ihn verstehen, umso unlösbarer wird. Hierin liegt die «Ewigkeit des Lebens», die «Ewigkeit des Tragischen», zumindest die «Ewigkeit der tragischen Form»." Eben deshalb wird es, glaube ich, eine tragische Ausdrucksform so lange geben als das Menschengeschlecht die Sehnsucht nach Selbsterkenntnis in sich trägt.

Literatur

R. F. Arnold, Das deutsche Drama, München 1925.
ders., Das moderne Drama, Straßburg 1908, 1912, 1925.
Ernst Bacmeister, Die Tragödie ohne Schuld und Sühne, Berlin 1940.
ders., Der deutsche Typus der Tragödie, Berlin o. J.

Hans Jürgen Baden, Das Tragische, die Erkenntnisse der griechischen Tragödie, Berlin 1941.
Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen, Lauenburg 1877.
Hans Bogner, Der tragische Gegensatz. Seine Entdeckung und Gestaltung in der frühgriechischen Tragödie, Heidelberg 1947.
E. Brendle, Die Tragik im deutschen Drama vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Diss., Tübingen 1940.
F. Büchler, Über das Tragische, Straßburg 1942.
H. Cysarz, Schiller, Halle 1934.
Richard Dehmel, Tragik und Drama, Ges. Werke, Berlin Bd. 9, 1909.
Werner Deubel, Das Tragische im Drama (= Thespis, 1930).
ders., Schillers Kampf um die Tragödie, Berlin 1935.
Wilhelm Duschinsky, Über das Tragische, Wien 1911.
E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig-Berlin 1939.
Hein Flügel, Tragik und Christentum, Berlin 1941.
Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, Berlin-Leipzig 1885.
Ch. Hartl, Das Tragische zwischen Schein und Sein, Innsbruck 1955.
Ludwig Hasenclever, Das Tragische und die Tragödie, Grundsätzliche Äußerungen deutscher Dichter und Denker, München-Berlin 1927.
Otto Hastenplug, Über das Tragische, Diss., Langensalza 1916.
Stephan Odon Haupt, Die Wiedergeburt der Tragödie, Znaim 1912.
Karl Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur, Leipzig 1920.
Th. R. Henn, The Harvest of Tragedy, London 1956.
Ernst Howald, Mythos und Tragödie, Tübingen 1927.
Eugène Jonesco, Ganz einfache Gedanken über das Theater (in: Das Abenteuer Jonesco, Zürich 1957).
Vjačeslav Ivanovič, Dostojewskij und die Romantragödie, deutsch von Umanskij, Leipzig 1922.
Christian Janentzky, Über Tragik, Komik und Humor (= Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts, Frankfurt am Main 1936/40).
ders.,Tragik und Tragödie (= Blätter für deutsche Philosophie, Bd. 16., 1942/43).
K. Jaspers, Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, 1947.
ders., Von der Wahrheit, 1947.
ders., Über das Tragische, München 1952.
Heinz Kindermann. Das literarische Antlitz der Gegenwart, Halle 1930.
ders., H. Bahr. Ein Leben für das europäische Theater, Graz-Köln 1954.
ders., Vom Wesen der Neuen Sachlichkeit (= Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts, 1930).
ders., Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung (= Germ.-rom. Monatsschrift 1933).
Hubert Klees, Über das Wesen des Tragischen (= Zeitschrift f. Ästh. und allg. Kunstwiss., 1932).
Hugo von Kleinmayr, Zur Theorie der Tragödie, Wien 1907.
Bernard Knox, Tragic themes in Western literature, 7 Essays, New Haven 1955.
Josef Körner, Tragik und Tragödie (=Preußische Jahrbücher, 225. Bd., 1931).
Adam Kuckhoff, Schillers Theorie des Tragischen bis zum Jahre 1784, Diss., Halle 1912.
Kurt Langenbeck, Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit, München 1940.
ders., Tragödie und Gegenwart, München 1940.
H. Lingelbach, Der Enterbte und Verfemte als tragischer Typus, Jena 1928.
B. Linkenbach, Das Prinzip des Tragischen, München 1934.

Theodor Lipps, Der Streit über die Tragödie (Beiträge zur Ästhetik, II, Hamburg-Leipzig), 1891.
Georg von Lukacs, Zur Soziologie des modernen Dramas (= Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik, Bd. 38, 1914, S. 303 ff., S. 662 ff.).
H. Mahler, Das Tragische in der Komödie, Diss., München 1947.
Otto Mann, Poetik der Tragödie, Bern 1958.
L. Marcuse, Die Welt der Tragödie, Berlin 1923.
H. F. Müller, Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst, Wolfenbüttel 1909.
Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte, Bern 1948.
Robert Petsch, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1949.
ders., Schiller und das Problem des Tragischen (Gehalt und Form), 1925.
H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, 2. Bd., Marburg 1939, S. 528—287.
W. Rasch, Tragik und Tragödie (bei Kleist und Schiller), (= Deutsche Vierteljahrsschrift, Jg. XXI, Heft 3).
Walter Rehm, Schiller und das Barockdrama (= Deutsche Vierteljahrsschrift, Jg. XIX, Heft 3).
Hans Resch, Zum Kampf um die neue Tragödie (= Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie, Bd. 7, Heft 1, 1940).
H. Schlag, Das Drama, 1917.
Max Scheler, Abhandlungen und Aufsätze, 1. Bd., Leipzig 1915, S. 286 ff.
Josef Sellmair, Der Mensch in der Tragik, München 1939.
Scipio Sighele, Letteratura tragica, Milano 1916.
Th. Spoerri, Das Problem des Tragischen (=Trivium, 5. Jg. 1947).
E. Spranger, Schillers Geistesart, Berlin 1941.
Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1947.
Alfred Stern, Philosophie du rire et des pleurs, Paris 1949.
Talmon-Gros, Das moderne französische Theater, München 1947.
W. Tuerscherl, Tragik und Lebenssinnproblem, Diss., Wien 1939.
M. de Unamuno, Das tragische Lebensgefühl, München 1925.
Th. C. Van Stockum, De tragedie en haar problematiek, Amsterdam (Meded. d. Nederl. Akad. v. Wetenschappen, Afd. Letterkd., N. R. 14.3, 1951).
A. Vögele, Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben, Freiburg 1910.
J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, München 1896.
ders., Fr. Grillparzer als Dichter des Tragischen, München 1909.
O. Walzel, Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Leipzig 1920.
ders., Einleitung zur Schiller-Säkularausgabe, Bd. 11.
ders., Vom Wesen des Tragischen (= Euphorion 34, 1933).
Gerhard Vorholz, Der Begriff des Tragischen in der deutschen Kunstphilosophie der Gegenwart, Diss., Halle 1932.
Alfred Weber, Das Tragische und die Geschichte, Hamburg 1943.
H. Weisinger, Tragedy and the Paradox of the fortunate fall, London 1953.
Leopold Ziegler, Zur Metaphysik des Tragischen, Leipzig 1902.

DIE AUFNAHME DES MEININGER HOFTHEATERS IN HOLLAND*)

Von Hans de Leeuwe (Groningen)

Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen ist der Regisseur des Historismus wie Scott sein Dichter und Delaroche sein Maler. Mit Georgs Namen verknüpft sich eine folgenschwere Reform des offenbar häufig reformbedürftigen Theaters, die aber ihrerseits nicht nur auf der das 19. Jahrhundert allgemein kennzeichnenden Historisierung fußte, sondern auch praktische Vorbilder in den Londoner Shakespeare-Inszenierungen Charles Keans hatte, der bereits in den fünfziger Jahren nach ungeahnter Prachtentfaltung und überwältigender Wirklichkeitstreue drängte. Höchstmögliche Echtheit war die Losung, so daß beispielsweise Squenz im Sommernachtstraum Handwerkszeug gebrauchte, das auf Grund pompejanischer Ausgrabungen angefertigt war. Hinzu kam der Sinn für wechselnde, aber immer malerische Gruppierung und koloristische Wirkung. Die Historienmalerei wies die Richtung. Dingelstedt stellte in München zum Abschluß von Schillers Trilogie Pilotys Gemälde Seni an der Leiche Wallensteins als lebendes Bild.

Die Bedeutung des Herzogs von Meiningen, der übrigens mit Karl von Piloty gleichaltrig war, beruht darauf, daß er alle Strömungen des Zeitalters im rechten Augenblick zusammenfaßte und theatralische Kunstwerke in höchster Vollendung schuf. Drei Faktoren trugen dazu bei: seine fürstliche Autorität, reichliche Geldmittel und eine bis dahin ungebräuchlich lange Vorbereitungszeit. So brachte er die Dramen Shakespeares, Schillers, Kleists, Molières und vereinzelt auch die Werke zeitgenössischer Autoren auf die Szene, wobei jedoch die historische Treue nicht das einzige Ziel des Strebens war. Dem Herzog war auch an der Individualisierung der Massen, an der Belebung des Statistenheeres gelegen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er damit Vorstellungen von großer Eindruckskraft erzielte. Und noch eines trat entscheidend hinzu: die Eindämmung der schauspielerischen Virtuosität zugunsten des Ensembles. Die Rollen wurden nicht mehr nach Fächern, sondern nach Eignung verteilt und jeder Schauspieler, ob groß oder klein, war verpflichtet, in der Komparserie mitzuwirken. Jedem, der hören und sehen wollte, machte der Herzog klar, daß das theatralische Kunstwerk, von der Schöpfung des Dichters ausgehend, ein unteilbares, organisches Ganzes sei.

*) Diesem Aufsatz liegt ein Vortrag zum 25. niederländischen Philologentag in Leiden (April 1958) zugrunde. Für Einzelheiten verweist der Verfasser auf sein demnächst erscheinendes Buch Meiningen en Nederland.

Zwei Bühnenfachleute standen Georg, der selber vorwiegend Maler war, helfend und beratend zur Seite: die ehemalige Schauspielerin Ellen Franz, die unter dem Namen einer Freifrau von Heldburg seine Gemahlin wurde, und der Regisseur Ludwig Chronegk, der von 1874 bis 1890 die europäischen Gastspielreisen der Meininger leitete.

Die Inszenierung des Julius Cäsar war, wenn man den Aussagen der Augenzeugen glauben darf, der Gipfelpunkt von Georgs Kunst. Das alte Rom von Cäsar und Pompejus schien wiedererstanden zu sein. Man sah die steinerne Rednertribüne mit den Balustraden (rostra vetera) und die bildertragenden Säulen mit den Vorsteven der eroberten Schiffe (columna rostrata). Im Hintergrund stieg über dem Forum der Sitzungssaal des Senats empor (curia hostilia), rechts erblickte man, dem Kapitol gegenüber, die weißen Marmorsäulen des Vestatempels. Ein tiefblauer Himmel schloß das Bild nach oben ab. Das Forum wimmelte von zahllosen Römern, von Männern, Frauen und Kindern. In ihrem geheimnisvollen Raunen schien sich die Bewegung des Lebens zu vollziehen. Posaunenbläser kündigten Cäsars Kommen an. Der Triumphator war in eine goldbestickte Purpurtoga gehüllt (toga picta), die sich malerisch vom Weiß der purpurumsäumten Obergewänder des Brutus und Cassius abhob (toga praetexta). Der gebieterische Blick und das strenge Wesen Cäsars waren von der historischen Realität herübergenommen und es schien, als ob auch die andern Römer von den Toten auferstanden seien. Erschütternd und erregend war die Volksszene auf dem Forum: das Jubeln und Schweigen, das Schreien und Fordern der leichtbewegten Menge zwang die Zuschauer gleichsam, ihren Platz zu verlassen und an diesem Aufstand der Massen teilzunehmen.

Es kann kein Zufall sein, daß die Meininger sechzehn Jahre lang mit gleichbleibendem Erfolg in fast allen Ländern des Kontinents auftraten. Offenbar kamen sie mit ihrer Darstellung einem tiefempfundenen Bedürfnis entgegen. Eine uns heute fast unverständlich anmutende Sehnsucht nach Materialisierung der Vergangenheit, ein Herüberzwingen der Historie in die Realität war zum künstlerischen Prinzip geworden. Man wollte sozusagen in der Geschichte wohnen. Aber zugleich pries man sich glücklich, daß jene schrecklichen Zeiten vorüber seien. Der Bürger genoß im Theater die eigene Sicherheit.

Nietzsche, der hellsichtige Diagnostiker der Schwächen des liberalistischen Bürgertums, wies denn auch auf die Gefahren einer Geschichtsidolatrie hin, die den Menschen mit einer unverdauten Kenntnis fülle wie den Wolf, der im Märchen den Bauch voller Wackersteine habe. Viele jener von Nietzsche gebrandmarkten Bildungsphilister mögen unter den Zuschauern des Herzogs gesessen haben — er selbst war keiner, wenn ihn auch der Vorwurf des Musealismus traf. In einer Zeit der Stilvermischung brachte er Stilreinheit und Stileinheit. Er suchte nach einer Verquickung der ganz in Nietzsches Sinn durch künstlerische Anschauung gewonnenen historischen Idee mit der durch wissenschaftliche Forschung erworbenen Kenntnis der historischen Wirklichkeit. Aber gerade wegen der erdrückenden Wirklichkeitstreue der Ausstattung erhoben sich Stimmen, die seinem Regieprinzip den Krieg erklärten. Die Kompaktheit, so

hieß es, schalte die Phantasie des Zuschauers aus und schneide die Symbolwirkung von vornherein ab. Im Namen der Poesie protestierte man gegen die Dichte der Wirklichkeit. Schon in den siebziger Jahren kündigte sich als Reaktion ein ganz neuer und entgegengesetzter Bühnenstil an.

Zunächst aber wirkte sich Georgs Einfluß positiv auf ganz Europa aus. Und zwar in zweierlei Richtung. Die eine suchte ihn womöglich in Pracht und Echtheit zu übertrumpfen, die andere bog seine Methode um. Als Sardou im Paris der achtziger Jahre seine Bilderfolge aus dem Leben der byzantinischen Kaiserin Theodora herausbrachte, wurden 150.000 farbige Steine gekauft, um das prachtliebende Milieu am Hofe des Kaisers Justinian so treu wie möglich wiederzugeben. Der Prunkmantel der von Sarah Bernhardt gespielten Titelheldin war vier Meter lang und mit Pfauen bestickt, deren Augen Rubinen, deren Flügel Smaragde und Saphire waren. Nicht anders war es am Londoner Lyceum-Theatre Henry Irvings.

Aber allmählich verlagerte sich das Interesse. Von den Palästen der Geschichte wandte man sich den Armeleutewohnungen und Bauernhütten der Gegenwart zu. Und auch da ließ sich das stimmungerzeugende Echtheitsprinzip des Herzogs verwerten. Der Fabriksangestellte André Antoine, der neunundzwanzigjährig mit einigen Freunden das Théâtre Libre gegründet hatte, reiste ein Jahr später, 1888, nach Brüssel, um die Vorstellungen der Meininger zu sehen. In seinem Vorhaben gestärkt und zu neuen Unternehmungen angeregt, kehrte er nach Paris zurück. Ähnliches war beim Moskauer Künstlertheater ein Jahrzehnt später der Fall. Die beiden Gründer, Nemirowitsch-Danschenko und Stanislawski, wußten durchaus, was sie den Meiningern zu verdanken hatten, und wenn wir heute in Holland die Inszenierungen des Stanislawskischülers Peter Scharoff sehen, so haben wir Meininger Erbgut in gewandelter Form vor uns.

Auch Holland gehörte zu den Ländern, die von der Theatertruppe des Herzogs besucht wurden. Im Mai 1880 spielte sie in Amsterdam, im Mai 1888 in Rotterdam. Auf dem Programm standen Shakespeares *Julius Cäsar*, *Was ihr wollt*, *Wintermärchen* und *Der Kaufmann von Venedig*, Schillers *Tell*, *Fiesko*, *Die Räuber*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Maria Stuart* und die *Wallenstein*-trilogie, Molières *Eingebildeter Kranker*, Grillparzers *Esther*fragment und Albert Lindners *Bluthochzeit*. In buntem Reigen zog die Geschichte an den Zuschauern vorbei, denn auch die im Traumland der Poesie angesiedelten Lustspiele Shakespeares waren historisch lokalisiert. Das Publikum war dankbar und begeistert (das erste Gastspiel mußte um zehn Tage verlängert werden) und die damals noch stark visuell eingestellten Rezensenten beschrieben ausführlich die Bildgestalt der Werke, von denen viele für die niederländische Bühne Novitäten waren. Der Ensemblegeist, die künstlerische Disziplin, die Massenbehandlung und die technische Vollendung wurden den holländischen Theatergesellschaften als Beispiel vorgehalten.

Aber in die Bewunderung mischte sich allmählich auch Kritik, die das Phänomen Meiningen zum Problem machte. Zunächst hatte man einiges an

der geschichtlichen Richtigkeit auszusetzen (die Erscheinung des Besserwissens, die von jeder bewußt historisierenden Darstellung hervorgerufen wird). Der Kunsthistoriker Alberdingk Thijm konstatierte, daß in Grillparzers Esther Babylonier und Assyrier anstelle der Perser aufgetreten seien und daß man in Lindners Schauspiel einen Orden getragen habe, der erst sieben Jahre nach der Bluthochzeit gestiftet worden sei.

Bedeutender waren die Vorwürfe, die im allgemeinen gegen den Darstellungsstil der Meininger erhoben wurden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen — etwa Josef Kainz und Marie von Moser-Sperner, Max Grube und Amanda Lindner — galten die Schauspieler als durchaus mittelmäßig, der Sprechstil als deklamatorisch, die Gestik als übertrieben, die Mimik als überdeutlich. Ob hier ein ursächlicher Zusammenhang mit dem Ensemblegedanken vorliegt, möge dahingestellt bleiben; feststehen dürfte, daß sich die meiningische Reform nicht auf den Schauspielstil erstreckt hat.

Von größter Wichtigkeit schließlich waren die Angriffe, die sich gegen die Betonung des Äußern richteten. Die Hypertrophie der Ausstattung lenke vom Dichterwort ab, statt es hervorzuheben. Die Imitation der Geschichte mache das Theater zum archäologischen Museum. Das Streben nach absoluter Echtheit erweise gerade die Falschheit des Prinzips. Hatte Schiller nicht bereits gewarnt:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Der Haager Kritiker A. C. Loffelt schrieb die prophetischen Worte: „Einst wird ein Reformator aufstehen, der ein symbolisches Bühnenbild schafft, das den Handlungen und Gefühlen des Dramas entspricht."

Zwiespältig also war der Eindruck, den die Meininger in Holland hinterließen. Trotzdem wirkte ihr Beispiel weiter. Zu diesem Zweck hatte man sie ja hierherkommen lassen. Das holländische Theater war in den siebziger Jahren in einer Lage, in der es eines solchen Beispiels bedurfte. Die Bühne war damals, soziologisch gesehen, in den Händen der Kleinbürger und Arbeiter. Ihrem Bedürfnis trug der Spielplan Rechnung, und die Direktionen waren durchaus imstande, ausschweifende Ausstattungswünsche zu befriedigen. Verwandlungen bei offener Szene waren beliebt, ein Springbrunnen mit wirklichem Wasser, ein lebender Elefant, ein lebendes Kamel waren keine Seltenheiten. Das nur Hörbare wurde sichtbar gemacht: dem Botenbericht in Vondels Gijsbreght ging die Mordszene mit bengalischer Beleuchtung als Darstellung des später Erzählten vorher. Historische Treue wurde nicht oder kaum gegeben, weil das Publikum sie nicht verlangte. Echt dagegen waren die auf der Bühne verwandten kleineren Gegenstände. Wie weit hier das Realitätsstreben ging, beweist die Notiz, daß in einem in bäurischem Milieu spielenden Stück die Knechte Zinnlöffel und die Bettler Holzlöffel bekamen. Auch das auf der Bühne gereichte Essen war keineswegs kaschiert. Die Dekorationen, die teilweise noch aus dem 18. Jahrhundert stammten, wurden nur allmählich und fragmentarisch ergänzt.

Der holländische Theaterunternehmer mußte haushälterisch zu Werke gehen, deshalb verwandte er Teile der alten Dekorationen immer wieder in neuen Stücken. Die Ausstattung war wohl einmal Selbstzweck, aber im Grunde prävalierte der Schauspieler mit seiner Rolle. Er war es letzten Endes, der das entscheidende Wort sprach. Der Theatermeister und der Regisseur waren untergeordnete Funktionäre.

Darum erhoben die Neuerer in den siebziger Jahren den Ruf nach dem allwissenden und allmächtigen Spielleiter, der die Schauspieler in ein Ensemble zwingen und ihnen das Drama deuten sollte, der Bühnenbilder und Kostüme in passender, d. h. historisch treuer und wirklichkeitsnaher Form entwerfen und ganz allgemein das Theater auf ein höheres Niveau heben sollte. Das Schlagwort der Zeit lautete denn auch ‚Bildung und Kultivierung' — ein Gedanke, der uns in seiner Bedeutung erst ganz klar wird, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß es die höheren Kreise der Gesellschaft waren, die ihn faßten. Vermögende und angesehene Bürger gründeten im Jahre 1876 einen Verein, der eine eigene Theatertruppe organisierte, die sich länger als vierzig Jahre gehalten hat, die ‚Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel'. In zäher Arbeit eroberte sich die Bourgeoisie das Theater. In den ersten drei Jahren ihres Bestehens erzielte die neue Gesellschaft mit stilechten Inszenierungen von Romeo und Julia und von Molières Tartüff bedeutende Erfolge, die erwiesen, daß die neue Richtung siegreich werden sollte. Die Ideale des Meininger Theaterherzogs waren auch die Ideale der theaterliebenden holländischen Bürger. Als seine Gesellschaft nach Holland kam, zeigte sie in höchster Vollendung, was in weitentwickelten Ansätzen bereits vorhanden war. Ihr Auftreten war Akzent und Anreiz.

Willem Pieter de Leur, jahrzehntelang Oberspielleiter der genannten Gesellschaft, bezeichnete sich selbst als gelehrigen Schüler des Herzogs. Seine Inszenierung des in den Alpen spielenden Volksstücks der Wilhelmine von Hillern-Birch, Geierwally, glich bis auf Einzelheiten dem Meininger Tell. Die Kuhglocken läuteten und Wally, die einsame und starke junge Bäuerin, kehrte über die Berge heimwärts. Der Himmel bewölkte und verdunkelte sich, das Gewitter brach los. Es blitzte, der Donner krachte und tausendfach widerhallte er in den Bergen. Der Wind heulte und der Regen prasselte hernieder. Die Projektionsapparate, mit denen die Meininger arbeiteten — Konstruktionen des Dresdener Oberbeleuchters Bähr — hatte de Leur auch auf der Amsterdamer Bühne eingeführt.

Besondere Mühe verwandte er auf die Massenregie, wenn auch mit mehr oder weniger Glück, denn man konnte sich nun einmal keine teuer bezahlten Statisten leisten. Seinen größten und dauerhaftesten Erfolg erzielte de Leur mit seiner Inszenierung von Sardous Madame Sans-Gêne. Es war nicht nur die stilechte Kostümierung und Ausstattung, die dem Geist der Meininger entsprach, sondern auch die Ensembleleistung. Außer zwei Mißvergnügten waren alle Schauspieler bereit, auch die kleinste und unbedeutendste Rolle zu übernehmen. Der erste Held und Charakterdarsteller gab den Canonville,

der erste Liebhaber den Brigode, die komische Alte spielte eine der Wäscherinnen im Vorspiel.

Auch in der Spielplangestaltung wirkte das Beispiel der Meininger nach. Es ging fast kein Jahr ohne neue Shakespeare-Premiere vorbei und auch Sophokles erschien im Repertoire. Nur Schiller vermochte sich nicht durchzusetzen. Dabei sollte man allerdings nicht vergessen, daß die Gesellschaft, wenn sie sich finanziell halten wollte, ein breites Publikum befriedigen mußte. Sie konnte sich nicht nur auf literarisch-dramatische Meisterwerke beschränken.

War de Leur ein Nachfolger der Meininger, eine Persönlichkeit wie der Herzog war er nicht. Dazu wurzelte er noch zu stark in den Traditionen des frühen 19. Jahrhunderts. Er kam gar nicht auf den Gedanken, die Einteilung in Rollenfächer aufzuheben, im Gegenteil, er fühlte sich anfänglich geradezu glücklich, wenn die Schauspieler ihn leiteten und nicht er sie.

Nun gab es bereits im Holland der siebziger Jahre einen Regisseur, der von den Meiningern nicht mehr allzu viel zu lernen brauchte: Antoine Jean Le Gras. Sein Tätigkeitsfeld lag in Rotterdam. In der Debatte um die Meininger nahm er eine selbständige Stellung ein und gab der naturgetreuen Ausstattung so viel wie ihm gut erschien, während er unendliche Mühe darauf verwandte, ein Ensemble zusammenzuschweißen, ohne allerdings die Schauspieler mit bindenden Vorschriften zu behelligen. Seine Mitarbeiter dankten ihm durch ein Zusammenspiel, das die Gesellschaft bis ins 20. Jahrhundert zu einem Begriff werden ließ.

Aus seiner Schule gingen die beiden bedeutendsten Spielleiter der nächsten Generation hervor: Jan Cornelis de Vos und Louis Henri Chrispijn. De Vos wird nicht zu Unrecht der holländische Antoine genannt. Er pflegte in den neunziger Jahren in Rotterdam das moderne Kammerspiel, wobei Echtheit des Milieus und der Atmosphäre als Parole galt.

Chrispijn gehört zu den interessantesten Übergangsgestalten der neueren Theatergeschichte. Die Errungenschaften der Meininger waren ihm bereits Selbstverständlichkeiten: historische Treue der Ausstattung und Bewegung der Massen betrachtete er als reine Äußerlichkeiten, deren Bewältigung zum Handwerklichen der Regiearbeit gehörte. Der wahre Spielleiter erwies sich seiner Meinung nach erst in der Ausgestaltung der intimen Dialogszenen.

Als er den Julius Cäsar herausbrachte, folgte er ganz dem Meininger Beispiel. In der Szenerie des Gartenaktes brachte er mehrere Stufen an, die Verschwörer ließ er miteinander flüstern und bevor Brutus zum erstenmal den Mund auftat, hatte er bereits eine längere ausgespielte Szene hinter sich. Als Chrispijn dahingegen nach de Leurs Inszenierung des Ödipus um seine Ansicht befragt wurde, entwarf er in seiner Phantasie eine Spielordnung, die den Zeitgenossen von 1896 höchst sonderbar erscheinen mußte. Er tat nichts Geringeres, als daß er die Bühnenillusion durchbrach und die Zuschauer wenigstens symbolisch in die Handlung einbezog, indem er den Chor in der vordersten Parkettreihe Platz nehmen ließ, von wo aus sich der Chorführer über ein paar

Stufen jeweils auf die Bühne begab. Im übrigen verlangte er strengste historische Treue in der Ausstattung.

Noch weiter ging er 1901 in dem Entwurf einer in jedes Theater einzubauenden, sich in den Zuschauerraum erstreckenden Shakespeare-Bühne, auf der die Darsteller sich in Toga oder Frack ungehindert nach allen Seiten bewegen konnten. Die heutigen Anhänger des Rundtheaters müssen in Chrispijn ihren Vorläufer erkennen.

Die Shakespeare-Bühne als solche war bereits 1889 in München von Genée, Lautenschläger, Perfall und Savits erfolgreich rekonstruiert worden, denn allmählich nahm in Europa das Verlangen nach stark vereinfachten Dekorationsmöglichkeiten zu. Zweifellos geschah dies aus Reaktion gegen die Meininger Richtung, vielleicht noch mehr gegen deren Entartung in „Meiningerei". Aber man sollte dabei bedenken, daß hier kein prinzipieller Unterschied vorliegt, sondern daß es sich um eine Variante des historischen Prinzips handelt. Der Herzog, seine Vorläufer und Nachfolger versetzten das Stück in die Zeit, in der der Dichter es spielen ließ, die Neuerer spielten es auf einer Bühne, auf der es einst seine Uraufführung erlebt hatte.

So machten es 1898 auch die Rotterdamer Volksschullehrer, als sie das Spiel vom Esmoreit auf einem der mittelalterlichen Estrade nachgebildeten Schauplatz aufführten. Da handelte Lugné-Poë, der Franzose, ganz anders, der die Schauspieler im Geiste Maeterlincks als Marionetten betrachtete und bei einem Amsterdamer Gastspiel 1894 das Erstaunen der Zuschauer erregte, als er in einem Schloßgemach nur einen, für König Arkel bestimmten Stuhl hinstellte, und, nachdem er diese Sitzgelegenheit entfernt hatte, die Szenerie als unterirdisches Gewölbe bezeichnete.

Die holländische intellektuelle Jugend aus der Mitte der neunziger Jahre unternahm förmlich Husarenritte gegen die Meininger Regie der Amsterdamer Stadt-Schauburg. Besonders der Vondelsche Gijsbreght mit allen szenischen Zutaten hatte es den angry young men um die Jahrhundertwende angetan. Vondels Vers — dies ihre Forderung — sollte von allem historischen Kram befreit wieder zu seinem Recht kommen. Der hochbegabte 25jährige André Jolles entwarf 1898 für den Joseph in Dothan eine szenische Konstruktion aus hochgelegener Hinterbühne und niedriger Vorderbühne, bei der in der Mitte ein durch Treppen von rechts und links zu erreichendes Stück ausgespart war, das den schicksalhaften Brunnen darstellte. Der junge Joseph sollte — etwas Unerhörtes zu jener Zeit — während seines Aufenthalts in der Tiefe fortwährend sichtbar bleiben. Jede Dekoration fehlte, die Gewänder hatten mathematischen Gesetzen zu gehorchen und die bisher als unerläßlich geltende malerische Asymmetrie war in Verruf erklärt.

Der junge Maler Antoon Molkenboer ließ im gleichen Jahr von Freunden eine selbstgeschriebene mittelalterliche Legende Mincelijn spielen, bei der die realistische Ausstattung der andeutend-dekorativen und leitmotivischen Platz gemacht hatte. In der Folge wurde er vom Amsterdamer Wagnerverein zu Bühnenbild- und Kostümentwürfen herangezogen, wobei er zwar die Kenntnis

des historischen Kostüms nicht für gänzlich wertlos erklärte, aber doch die Symbolik der Farben als Hauptsache betrachtete. Ein ähnliches Experiment machte, allerdings nur theoretisch, der Maler und Dichter Jacob van Looy, als er 1900 seiner Macbethübertragung eine Ausstattungsanweisung mitgab, die von den beiden Grundfarben blau und rot aus konzipiert war.

Wahrscheinlich war diese Jugend mit Adolphe Appias epochemachender Publikation La mise-en-scène du drame wagnérien vom Jahre 1895 vertraut. Frühestens 1901 muß die Nachricht von Edward Gordon Craigs Inszenierung der Purcell-Oper „Dido and Aeneas" von England hierher gedrungen sein. Hier war nun überhaupt nicht mehr die Rede von irgendwelchen historischen Forschungen nach den Lebensumständen der alten Karthager, hier geschah, was Loffelt vor mehr als einem Jahrzehnt prophezeit hatte: die Schaffung eines symbolischen Bühnenbilds, das von den Handlungen und Gefühlen des dramatischen Kunstwerks ausging.

Trotzdem war die Nabelschnur mit der Geschichte nicht zerrissen. Craigs Phantasie wurde angeregt beim Anblick des römischen Theaters in Orange, des Hampton Court Palace bei London und beim Studium von Serlios Buch Architettura aus dem Jahre 1545.

Als Gordon Craig 1905 sein schmales Buch über die Kunst des Theaters veröffentlichte, erschien kurz darauf eine holländische Übersetzung. Der Same fiel in bereiteten Boden; und dem Historiker drängt sich in diesem Augenblick der Name Eduard Verkades auf die Lippen. Aber keineswegs war dem Meiningertum damit der Garaus gemacht. Es war Willem Royaards, der die Erbschaft antrat, alles Einengende abstieß, der Phantasie zu ihrem Recht verhalf, aber doch der Wirklichkeit die Treue hielt. Nur spielte er nicht mehr Theater um der Geschichte, sondern um des Theaters willen, und darin traf er sich mit Eduard Verkade, von dem ihn übrigens nach eigenem Empfinden eine Welt trennte.

In einem Zeitraum von mehr als vierzig Jahren der Theatergeschichte werden natürlich auch Bezüge zu andern Sektoren des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens sichtbar. Wir brauchen sie hier nicht zu erwähnen. Dem aufmerksamen Hörer werden sich die Beziehungen zu Komplexen wie Romantik, Sozialismus usw. von selbst ergeben haben. Nur eines wäre zum Schluß hervorzuheben. Klarheit über die Erscheinungen der Geschichte gewinnt nur der Komparatist. Auch die Theatergeschichte, und gerade sie, sollte immer vergleichend getrieben werden.

DER BAROCKE CORNEILLE

Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts

Von Margret Dietrich (Wien)

Teil II (Schluß)

Ein zweitesmal wandte Pierre Corneille seine Phantasie und seine poetische Erfindungsgabe dem Maschinentheater zu, und zwar mit der Bearbeitung des Stoffes vom Goldenen Vlies. „La Toison d'or" schrieb Corneille auf Bitte des Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac, der anläßlich der Hochzeit des Königs Ludwig XIV. mit Maria Theresia von Österreich, Tochter Philipps IV., Infantin von Spanien, im Jahre 1660 und zur Feier des vorangegangenen Friedens zwischen Frankreich und Spanien (1659) ein großes Fest veranstalten wollte.

Der erste Druck des Argumentum von Corneilles Werk, „Desseins de la Toison d'or", erschien 1661[1]) und berichtet, daß dieses Maschinenspektakel 1660 im „Chasteau du Neufbourg", dem Gutsbesitz des Marquis de Sourdéac in der Normandie, aufgeführt worden sei und später auch in Paris, im „Théâtre royal du Marests", und zwar beide Male durch Schauspieler der „Troupe royale du Marests". Im gleichen Jahre erschien auch der Gesamttext des Werkes[2]). Bei dieser Inszenierung nun fand Corneille Gelegenheit, die barocke Bühnenmaschinerie im ganzen Umfang seiner dichterischen Phantasie in den dramaturgischen Aufbau seines Werkes einzusetzen; denn der Marquis de Sourdéac, ein „grand méchanicien" und „passionné pour les spectacles", ließ die Dekorationen eigens für diese Aufführung in seinem Schloß herstellen und sparte nicht an Kosten, um die Inszenierung „avec beaucoup de magnificence" durchzuführen[3]).

V. und M. Delavigne haben diesem Marquis de Sourdéac eine kleine Studie gewidmet, die einiges Licht auf diese kuriose, bohèmehafte Gestalt des 17. Jahrhunderts wirft[4]). Sie beschreiben ihn nach einem erhaltenen Porträt als einen

---

[1]) Impr. à Rouen, et se vend à Paris, A. Courbé et G. de Luyne, 1661; Ex. der Bibl. Nat. von Paris signiert: Rés. Yf. 1201.

[2]) Zwei Exemplare dieser Ausgabe in der Bibl. Nat. von Paris unter den Signaturen Rés. Yf. 3886, Rés. Yf. 3887.

[3]) Préface von Voltaire (= Théâtre de P. Corneille, Ausg. von 1774, Genf, Bd. V, S. 137).

[4]) Un grand Seigneur au XVII. siècle: Le Marquis de Sourdéac (= La Revue Hebdomadaire, Tome XI, 18. Nov. 1911, Ex. in Bibl. cant. et univ. Fribourg (Schweiz), S. 450—483.

zarten, kleinen, nervös wirkenden Menschen, mit struppigem Haar, dünnen feinen Lippen und unruhigem, fast verstört wirkendem Blick: alter Adel, ein wenig Bandit und durch und durch müder, aber doch geltungsbedürftiger Grandseigneur; er war ein Herr, der wenig zu tun hatte und viele Titel und Orden besaß: Marquis de Sourdéac, Marquis de Neufbourg et d'Ouessant, Baron de Bourg-L'Évêque, Vicomte de Beaumetz, Chevalier des ordres du roi.

Die Jugend dieses Mannes mochte nicht ganz einfach gewesen sein, da 1631 der Staat die sämtlichen Güter seiner Eltern, die Maria von Medici nahegestanden waren, konfiszierte. Erst nach dem Tod des Vaters erhielt Alexandre de Rieux als ältester Sohn die Güter durch Richelieu zurück (1641). Die extreme Prunkliebe, der er huldigte, sowie seine teils kritische Einstellung zum Hofe mag auf diese unausgeglichene Jugend zurückzuführen sein. Obwohl er den König, auf veraltete Familienprivilegien sich berufend, überschwenglich als „mon cousin" bezeichnete, kam er am Hofe doch nicht zum Zuge und lebte, höchst gelangweilt und unausgefüllt, den Großteil des Jahres auf seinen Gütern 1651 kaufte er sich ein Haus in Paris, ein kleines Palais in der Rue Carancière, das seinem Onkel, dem Bischof von Laon gehörte, und das später bei der Gründung der französischen Oper, der Académie de Musique, eine bescheidene Rolle spielen sollte.

In dieser Zeit spielte man gerade die „Andromède" von Corneille im Petit Bourbon und Sourdéac ließ sich von den Maschinenkünsten Torellis zutiefst beeindrucken. Er selbst war manuell außerordentlich begabt, besonders in Bezug auf technische Einrichtungen. V. und M. Delavigne zitieren, um die reiche Erfindungsgabe Sourdéacs auf technischem Gebiet zu kennzeichnen, eine Stelle aus Tallemant des Réaux: „Il (Sourdéac) parait être l'inventeur d'une mécanique appliquée aux tables à manger et qui faisait descendre dans une salle inférieure pour être remplacées par d'autres tables, chargées d'un second service, sans que les valets eussent à se mêler de rien" und sie berichten, daß diese Tischlein-deck-dich-Mechanik tatsächlich 1660 im Château de Vaux angewandt worden sei, als Fouquet hier Ludwig XIV. empfangen habe.

Sourdéac beobachtete in Paris die Bühnenmaschinen Torellis und mag in dieser Zeit wohl Kontakt zu Corneille aufgenommen haben; jedenfalls wurde er sich kurz nach dem spanischen Frieden mit dem Dichter einig, in Neufbourg ein großes Maschinenstück zu inszenieren und als Stoff wählte man das „Goldene Vlies", weil dieses reiche Möglichkeiten zum Einsatz von Maschineneffekten bot. Der Stoff war auf der barocken Bühne ebensowenig neu wie der der „Andromède"[5]). 1600 spielte man z. B. schon im Jesuitenkolleg zu Dôle „Les Argonautes allant sur leur gallion à la conquête de la Toison d'or"[6]). Aus dem Jahre 1623 existiert ein Druck von „Il Medoro", einem Werk, zu dem

---

[5]) „L'Andromeda", Text von Benedetto Ferrari, Musik von Marelli, mit Musik aufgeführt zu Venedig 1637; erschienen im Druck, Venedig 1637, vgl. Solerti; Le Origini del Melodramma, Turino, 1903, S. 249.

[6]) Vgl. Fr. Holl, Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jhdts. in Frkr., 1903, S. 198.

Andrea Salvadori den Text geschrieben und Marco da Gagliano die Musik komponiert hatten. Dieses war im Palaste des Herzogs von Toscana zu Ehren Kaiser Ferdinands II. aufgeführt worden[7]). Corneille selbst hatte den Stoffkreis mit seiner frühen »Medée" (1635) schon bearbeitet.

Aber alles bisher Gewesene sollte die Aufführung in Neufbourg überstrahlen. Die Vorbereitungen zu dem Fest, zu dem mehr als sechzig Adelsfamilien der Normandie eingeladen wurden, waren sehr umfangreich. Nach einem von Delavigne allerdings als dubios bezeichneten Bericht eines Schauspielers Barillon, gen. Avaletripe (Mitglied der Troupe du Marais), wurde eine große Kapelle, die in rechtem Winkel zum Schloß stand, als Theatersaal eingerichtet, die frommen Malereien von den Mauern abgekratzt und durch Wandtafeln mit weltlichen Bildern ersetzt: „. . . et ainsi, de la maison fermée à Dieu, avait (il) fait une salle incomparable pour y établir et y faire jouer librement les mécanismes où son rare esprit excellait[8])."

V. und M. Delavigne, die die Ruinen von Neufbourg untersuchten, weisen darauf hin, daß jener Teil des Gebäudes, den Sourdéac als Theatersaal eingerichtet hatte (zur Zeit ihres Besuches von der Bevölkerung noch „La Comédie" genannt), in der architektonischen Anlage tatsächlich einem Kirchenschiff gleiche; ein Spitzbogenfenster und Reste gotischen Architekturschmuckes könnten das von ihnen zitierte Dokument bestätigen. Sie führen allerdings auch die Meinung eines nicht namentlich zitierten Archeologen an, der die Auffassung vertrete, es handle sich bei diesem Gebäude um einen alten Waffensaal. Für die Umgestaltung jenes Gebäudes zu einer Salle de Spectacle wandte Sourdéac jedenfalls erhebliche Kosten auf, die noch größer gewesen wären, wenn er selbst nicht tatkräftig mitgearbeitet hätte[9]). Diese Umgestaltung muß keineswegs einfach gewesen sein. Vor allem im Teil des Bühnenraumes dürfte es an Platz gemangelt haben; Dekorationen und Maschinen erlaubten nicht, daß die Schauspieler hier einen eigenen Aufenthaltsraum für die Zeit ihrer Nichtbeschäftigung auf der Bühne erhielten. V. und M. Delavigne nehmen an, daß die Schauspieler in einem Raum oberhalb der Eingangstür, der Bühne gegenüber, am anderen Ende des Saales untergebracht gewesen seien und daß sie, um zur Bühne zu kommen, einen langen dunklen Gang hätten passieren müssen, der unmittelbar unter Plafondhöhe in die dicken Wandmauern entlang des Saales — zur Zeit ihres Besuches noch sichtbar — eingeschlagen worden sei.

Den Höhepunkt des acht Tage währenden Festes bildete die Aufführung von Corneilles „La Toison d'or".

Bei Delavigne ist phantasievoll der Rahmen des festlichen Ereignisses ausgemalt: Edelleute und Damen in eleganten Toiletten — zirka 200 Personen — im Glanze der Lichter zahlreicher Wachsfackeln und parfümierter Öllämpchen, deren Flackern und Duft den Raum in geheimnisvolle Erwartung einhüllten. Wenn man annehmen darf, daß den Forschern die dazu gehörigen Unterlagen

[7]) Vgl. Solerti, a. a. O., S. 240. [8]) Delavigne, S. 458.
[9]) Delavigne zitiert hiezu den schon erwähnten Bericht des Tallemant des Réaux, der von 10.000 écus spricht.

in den Archiven von Neufbourg vorlagen, nimmt man — die bizarr-kuriose Erscheinung des Gastgebers vor Augen — zur Kenntnis, daß der Marquis, um seinen Gästen die nötigen Sitzgelegenheiten zu schaffen, kurzerhand die Sessel der Pfarrkirche hatte beschlagnahmen und in seinen Theatersaal bringen lassen. Daß der ortsansässige Curé von dieser pietätlosen Eigenmächtigkeit nicht sehr begeistert war, und der Seigneur de Rieux in ihm einen erbitterten Feind in Zukunft fand, ist wohl verständlich.

Für die Beschreibung des Schauspiels selbst haben wir — wie bei der „Andromède" —, Corneilles eigene, sehr lebendig vorgebrachten Berichte zur Verfügung, die er in den szenischen Bemerkungen zum Text gibt. Sourdéac hatte wirklich großartig „barock" gearbeitet, viel von Torelli gelernt, in manchem aber wohl auch den italienischen Zauberer der Bühne übertroffen. Die Maschinen und Kulissen, die von Corneille beschrieben werden, stellten große Ansprüche an den Erfindungsgeist, die technische Tüchtigkeit und nicht zuletzt an das Geldsäckel des splendiden Grand Seigneur von Neufbourg.

Was bot sich den Augen der festlich versammelten Zuschauer dar?

Das Prolog-Vorspiel zum Goldenen Vlies bezieht sich auf die hohen Anlässe, die der Marquis feiern wollte.

La France, la Victoire, Mars, la Discorde, l'Envie und Quatre Amours treten als Huldigungsallegorien im Vorspiel auf. Eine eigene Dekoration ist für diesen szenischen Spielprolog eingerichtet. Corneille bemerkt zu dieser Dekoration:

„Bei dem Öffnen des Théâtre (d. h. beim Aufziehen des Vorhangs) sieht man ein Land, das ganz von Kriegen zerstört scheint und im Hintergrund (d. h. auf den Prospekt gemalt) eine Stadt, die ebenso wirkt. Hierdurch soll der bedauernswerte Zustand gekennzeichnet werden, in dem sich Frankreich befand, bevor ihm diese Gunst des Himmels (Friede mit Spanien) zuteil wurde; eine Gunst, die es lange Zeit ersehnt hat und deren es sich nun durch die Güte seines generösen Monarchen zutiefst erfreut."

In der ersten Szene des Prologs treten Victoire und La France auf. Während sie miteinander sprechen „öffnet sich der Himmel und läßt Mars in sehr bedrohlicher Haltung sehen, mit einem Fuß in der Luft, mit dem anderen auf seinem Stern stehend. So gleitet er, die Luft durchquerend, herab auf eine der Seiten des Théâtre; wenn er zu Ende gesprochen hat, begibt er sich — aufsteigend — an den gleichen Ort zurück, von dem er ausgegangen ist". Mars bestreitet die zweite Szene des Prologs und „bevor er verschwindet, zeigt der gegen Frankreich erzürnte Gott diesem den Frieden, den das Land so wünscht und der in dem Kerker des Palastes des Kriegsgottes eingesperrt ist. Hier sitzt der Friede zwischen Zwietracht und Neid, die ihn bewachen. Der Palast des Mars hat Kanonen als Säulen; zur Basis dienen diesen Säulen Mörser; und Kanonenkugeln bilden die Kapitäle. Alles ist mit Trompeten, Tambours und vielerlei Kriegsinstrumenten ausgeschmückt, die untereinander kunstvoll verflochten und derart durchbrochen ausgeschnitten sind[10]), daß es so wirkt, als

[10]) découpés à jour.

ob eine zweite Reihe von Säulen dort stände. Die Wände zwischen den Säulen[11]) bestehen aus lauter Kriegstrophäen und aus solchen Gegenständen, die die Wohnung des Kriegsgottes verdeutlichen und bereichern können".

In der dritten Szene des Prologs erscheint Hymen als Symbol der Hochzeit des Herrscherpaares, „mit Blumen bekränzt. Er trägt in der rechten Hand einen Wurfspieß, der ganz mit Lilien und Rosen umwunden ist, in der Linken trägt er einen Schild, darauf das Bild der Königin gemalt ist".

Vierte Szene: „Hymen stellt das Porträt der Königin dem Neid und der Eifersucht vor Augen; diese stürzen alsbald zur Hölle[12]); dann stellt er es vor die Ketten, mit denen der Friede gefesselt ist; die Ketten fallen sogleich ab und zerbrechen." Darauf ruft Hymen die Liebesgötter herbei: „Vier Liebesgötter steigen vom Himmel herab, auf jeder Seite zwei; die befestigen sich[13]) an Hymen und Frieden, um diese zur Erde hinabzutragen ... Während der Chor singt, gleiten Hymen, Friede und die vier Liebesgötter zur Erde ... Wenn Hymen und Friede herunten sind, kehren die vier Liebesgötter zum Himmel zurück; und zwar zunächst an dem rechten Draht[14]) alle vier zusammen; dann trennen sie sich je zwei zu zwei und kreuzen sich im Flug in der Art, daß die, die an der rechten Seite sind, sich nach links in die Wolken begeben und die, die links sind, sich nach rechts oben verlieren."

In der fünften Szene, am Schluß des Prologs „verändert sich das ganze Theater in einen wundervollen Garten, mit der Aussicht auf das Porträt der Königin, das Hymen hält".

Die im eigentlichen Spiel auftretenden Figuren gehören drei Bereichen an: dem Himmel, der Erde und dem Meer. Um Jupiter scharen sich Juno, Pallas, Iris, Amour und Sonne. Die Irdischen gruppieren sich in drei Kreise; da ist Aaete, der Sohn der Sonne und König von Kolchos, mit seinem Sohn Absyrte und seinen beiden Töchtern Chalciope und Medée. Da ist Hypsipile, die in Jason verliebte Königin von Lemnos. Da sind schließlich die Argonauten, unter ihnen bezeichnenderweise Orphée und natürlich die geflügelten Boreas-Söhne, Zéthes und Calais. Dem Bereich der Elemente Wasser und Luft gehören Glaukus, der König des Meeres, Tritonen, Sirenen und schließlich die Vier Winde an. Das Geschehen spielt an verschiedenen Schauplätzen von Kolchos.

Der erste Akt beginnt:

Man sieht „einen großen Garten, der an den Seiten mit drei Reihen von Cypressen profiliert ist. Zwischen diesen, in den Rahmenstücken, sind abwechselnd einerseits weiße, antik wirkende Marmorstatuen angebracht, die als Springbrunnen eingesetzt sind und weite Wasserbogen in riesige Bassins werfen; Tritonen dienen diesen Bassins als Postamente; anderseits aber je drei

---

[11]) Le lambris, Vertäfelung.
[12]) aux enfers, das heißt wohl: in den hinteren Graben, oder: in die Versenkung.
[13]) s'attachent.
[14]) de droit fil.

Vasen, von denen eine mit einem Orangenbäumchen und die beiden anderen mit verschiedenen Blumen geschmückt sind, sehr kunstvoll geschnitten und ausgeführt. Die Vasen und die Bassins sind reich ornamentiert und mit Gold verziert. Die Statuen tragen auf ihren Köpfen Körbe aus Goldgittergeflecht und diese Körbe sind mit den gleichen Blumen gefüllt. Das «Théâtre» ist mit einer großen grünen Laubarkade nach hinten hin abgeschlossen, mit Blumenguirlanden geschmückt. In der Mitte steht ein großer Goldkorb, ebenso mit Blumen bunt gefüllt. Vier weitere Arkaden folgen auf die erste und bilden mit dieser zusammen eine Bogenlaube. Ganz in der Ferne sieht man durch die Bogen der Laube einen zweiten Cypressengarten, und auch wieder viele antike Marmorstatuen. Auf dem Abschlußprospekt aber sieht man — noch entfernter scheinend — eine Gartenrabatte. In ihrer Mitte ein Springbrunnen mit einer Reihe weiterer Wasserbögen; und diese bilden nicht das kleinste Vergnügen dieses Schauspiels".

Im ersten Akt treten in diesem schönen Cypressengarten der Insel Kolchos zunächst die Prinzessinnen auf; Medea gesteht ihrer Schwester Chalciope ihre Liebe zu Jason. König Aaete tritt mit Absyrte, seinem Sohn, zu den Mädchen. Er fürchtet, daß die Griechen gekommen sind, seinen Thron zu rauben. Absyrte aber nimmt die Argonauten in Schutz. Da betritt auch schon Jason die Szene und erklärt den Grund des Argonautenzuges; er bittet den König um das Goldene Vlies, das hier auf Kolchos im Wald des Mars aufgehängt ist, dem Kriegsgott geweiht. Er weiß nicht, daß nach einem Schicksalsspruch der Verlust des Vlieses für den Kolcherkönig den Verlust des Thrones nach sich zieht. Medea macht Jason mit den Bedingungen für die Gewinnung des Goldenen Vlieses bekannt: ein Drache bewacht es. Mit diesem kann Jason aber erst kämpfen, wenn er zwei wilde Stiere bezwungen, mit ihnen das Marsfeld gepflügt, in das gepflügte Feld Drachenzähne geworfen und mit den aus dieser Saat erwachsenen Eskadronen schrecklicher Krieger gekämpft und sie alle besiegt hat. Während Jason mit den Argonauten beratschlagt, nimmt Orphée seine Laute, um den am Himmel erscheinenden Göttinnen Iris, Juno und Pallas ein Klagelied zu singen. So lange Orphée singt und so mit seinem Lied das Geräusch der Bühnenmaschinen übertönt, erscheinen die drei Göttinnen: „Iris auf dem Regenbogen; Juno und Pallas, jede in einem eigenen Wagen." Wenn sie gesprochen haben, „verschwindet Iris ganz rasch; Pallas steigt zum Himmel empor — Juno zur Erde herab — indem beide den Luftraum des Théâtre durchqueren und ihre Wagen sich kreuzen." Die Göttinnen sagen den Argonauten ihre Hilfe zu; Juno will in der Gestalt der Chalciope auf die Erde kommen; Pallas will derweil im Himmel dafür sorgen, daß die feindlichen Götter, wie Mars, kein Unheil für die Argonauten stiften.

Der zweite Akt beginnt:

Er zeigt: „das Ufer des Flusses Phasos inmitten des Landes, das er durchquert. Am Ufer des Flusses sieht man steile Felsblöcke, in der Ferne aber bieten sich dem Auge verschiedene Hügel, die das Land umgeben. Juno unter der

Maske der Chalciope (die sie in einer Wolke verborgen hat) betritt die Szene".

Jason verspricht der Medea seine Liebe, wenn sie hilft, das Vlies zu gewinnen. Er will dann auf alles verzichten: Heimat und Ruhm, wenn nur die Griechen das Vlies bekommen. Da eilt Absyrte herbei und berichtet, daß Halbgötter, Tritonen und Sirenen im Anzuge seien. Und schon „sieht man den Gott Glauque mit zwei Tritonen und zwei Sirenen inmitten des Flusses Phasos auftauchen; sie singen, während eine große Perlmuttermuschel, überdeckt mit Korallenzweigen und kostbaren Steinen, unversehens erscheint. Vier Delphine tragen die Muschel von unten her und vier Winde halten sie von der Luft aus. In der Mitte des Flusses wird die Muschel festgelegt. Während alle singen, senkt sich der vordere Teil der Muschel in das Wasser und läßt die Königin Hypsipile sehen, die auf einem Thron in der Muschel sitzt. Und plötzlich befiehlt Glauque den Winden, sich zu erheben und davonzufliegen, und den Sirenen und Tritonen, sich zu zerstreuen; dem Fluße aber erteilt er den Auftrag, einen Teil seines Wassers zurückzuziehen, damit Hypsipile an Land gehen könne. Die Tritonen, der Fluß, die vier Winde und die Sirenen gehorchen sogleich und Glauque selbst zieht sich in den Hintergrund des Wassers zurück, sobald er gesprochen hat. Absyrte reicht der Hypsipile die Hand, um sie aus der Muschel herauszuführen. Die Muschel verschwindet ebenfalls im Fluß".

Neptun hat Hypsipile, die Königin von Lemnos und frühere Geliebte des Jason, die ihm gefolgt ist, aus einem Seesturm gerettet und Glauque führt sie nun dem Jason zu, da einzig sie seiner wert sei. Jason, der treulose, erklärt, hier in Kolchos kenne er sie nicht mehr; sein Herz gehöre nun der Medea. Medea aber legt keinen Wert auf ein Herz, das einer anderen Frau gehöre. Sie ist tief enttäuscht. Absyrte tröstet die schöne Hypsipile und erklärt ihr seine Liebe.

Hypsipile: „... Dites moi pour le moins si vous me connaissez.
Jason: Je sais bien qu'à Lemnos vous étiez Hypsipile,
Mais ici ...
Hypsipile: Qui vous rend de la sorte immobile?
Ne suis-je plus la même arrivant à Colchos?
Jason: Oui, mais je n'y suis pas le même qu'à Lemnos.
Hypsipile: Dieux, que viens je d'ouir?
Jason: J'ai d'autres yeux, madame;
Voyez cette princesse, elle a toute mon ame;
Et pour vous épargner des discours superflus,
Ici je ne connais, et ne vois rien de plus.
Hypsipile: À faveurs de Neptune, où m'avez-vous conduite?
Et s'il commence ainsi, quelle sera la suite?
Medée: Non, non, madame, non, je ne veux rien d'autrui.
Reprenez votre amant, je vous laisse avec lui.
(à Jason)
Ne m'offre plus un coeur dont une autre est maitresse,

Volage, et reçoi mieux cette grande princesse.
Adieu. Des yeux si beaux valent bien la Toison.
Jason à Junon (die als Chalciope verkleidet ist):
A, madame, voyez qu'avec peu de raison ...
Junon: Suivez sans perdre tems, je saurai vous rejoindre."

Der dritte Akt beginnt:

„Unsere Theater ließen bisher noch nie einen so brillanten Palast erscheinen wie den des Königs Aaete. Dieser Palast bildet die Dekoration des 3. Aktes. Man sieht auf jeder Seite der Szene zwei Reihen von Jaspissäulentorsi, umgeben von goldenen Weinranken mit großem Blattwerk, kunstvoll geschnitten. Zwischen diesen sieht man zwei antike Goldstatuen in natürlicher Größe. Die Friese, die Guirlanden, die Karniesen und die Kapitäle sind gleichermaßen vergoldet und tragen abschließend Porzellanvasen, aus denen große, ganz natürlich wirkende Blumenbouquets herausragen. Die Vasen und die Postamente sind reich verziert mit Schnitzereien; auch sind sie bemalt mit verschiedenen Bildern aus der antiken Fabelwelt. Im Hintergrunde sieht man ein großes vergoldetes Säulengerüst, das aus vier genau so angeordneten und geschmückten Säulen besteht; dahinter fünf oder sechs weitere solche Säulenanordnungen, so daß der Eindruck von fünf Galerien entsteht; durch diese Galerien erblickt man ganz in der Tiefe der Szene jenen Zypressengarten, der schon im ersten Akt erschienen war."

In diesem schönen Palast rät der König Aaete dem Jason, von seinem Plan zu lassen und mit Königin Hypsipile abzuziehen. Aber Jason erklärt, seine Liebe zu Hypsipile sei längst vergangen. Darüber ist Aaete sehr böse; denn Jason wage es verwerflicherweise, in Hypsipile eine Königin abzuweisen. Aaete teilt Hypsipile dies in Gegenwart Jasons mit:

„Madame, j'ai parlé, mais toutes mes paroles
Ne sont auprès de lui que des discours frivoles.
C'est à vous d'essayer ce que pourront vos yeux;
Comme ils ont plus de force, ils reussiront mieux."[15])

Aber Hypsipile erreicht auch nichts bei Jason. Der griechische Jüngling will das Vlies und braucht dazu Medeas Hilfe.

Ein heftiger Streit entspinnt sich zwischen Hypsipile und Medea, deren jede ihre Vorzüge unverhohlen herausstellt:

Hypsipile: „Je suis reine, madame, et les fronts couronnés ..."
Medea: „Et moi je suis Medée, et vous m'importunez."[16])

[15]) III/2. [16]) III/4.

In ihrem Zorn verwandelt die zauberkundige Medea den gesamten Palast: „Der vergoldete Palast verändert sich in einen Palast des Schreckens sobald Medea den ersten der folgenden Verse gesprochen und dazu einen Schlag mit dem Stock getan hat. Alles, was es an Furchtbarem in der Natur gibt, dient hier dazu, Hermensäulen zu schaffen. Der Elefant, das Rhinozeros, der Löwe, der Schneeleopard (l'once), der Tiger, Leoparden, Panther, Drachen und Schlangen, sie alle mit ihren speziellen Absonderlichkeiten sind hier versammelt und werfen drohende Blicke. Eine dunkle Grotte, in der das Auge aber doch eine wunderbare Tiefe entdecken kann, schließt die Sicht ab. Diese Tiefe wird durch die Mittel der Perspektive kunstvoll dargestellt. Vier geflügelte Ungeheuer und vier Lindwürmer[17]) umgeben Hypsipile und scheinen bereit, sie zu verschlingen."

Hypsipile jammert und klagt:

„Que vois-je? Où suis-je? Ô Dieux, quels abîmes ouverts
Exhalent jusqu' à moi les vapeurs des enfers! . . .
Je ne veux plus mourir, monstres, n'avancez pas"

Eine Stimme ertönt hinter dem Théâtre:

„Monstres, n'avancez pas, une reine l'ordonne!
Respectez ses apas[a]*);*
Suivez les loix qu'elle vous donne.
Monstres, n'avancez pas!"

Hypsipile wundert sich über das Echo und die Zähmung der Tiere:

Die Stimme:

„C'est l'amour qui fait ce miracle,
Et veut plus faire en ta faveur;
N'y mets donc point d'obstacle;
Aime qui t'aime, et donne coeur pour coeur!"

Schließlich „kommt eine Wolke vom Himmel auf die Erde. Die Wolke teilt sich in zwei Hälften, deren jede sich auf eine der Seiten der Szene bewegt. Aus der Wolke tritt der Prinz Absyrte auf das Théâtre". Absyrte erklärt der schönen Königin wiederum seine Liebe und gebietet:

„Monstres, disparaissez, fuyez de ces beaux yeux . . .!"

Daraufhin „fliegen alle Ungeheuer davon oder verschwinden unter der Erde". Das alles macht so tiefen Eindruck auf Hypsipile, daß sie sich erweichen läßt:

„Allons, prince trop magnanime,
Prince, digne en effet de toute mon estime!"

---

[17]) rempans.

[a]) appas, Reize, Anmut.

Der vierte Akt beginnt:

„Die schreckliche Szene auf der Bühne macht einer viel angenehmeren Platz. Man sieht nun die Einöde, wohin Medea sich zurückzuziehen pflegt, um ihre Zaubereien zu bereiten. Sie besteht aus Felsen, bei denen aus einigen Spalten Fasern kriechenden Grases, auch einige halb grüne, halb vertrocknete Bäume wachsen. Die Felsen bestehen scheinbar aus weißem, recht leuchtendem Gestein, so daß es einem so vorkommt, wenn man das neue Théâtre mit der vorangegangenen Szene vergleicht, als trete man aus der Nacht in den hellen Tag."

Hierher ist Medea geeilt, von Absyrte gefolgt. Erzürnt fragt sie ihren Bruder, wie er es wagen könne, an diesen Ort ihrer geheimen Mysterien zu kommen. Absyrte:

„De vos bontés, ma soeur, c'est sans doute abuser,
Mais l'ardeur d'un amant a droit de tout oser."

Später folgt auch Jason sowie Juno in der Gestalt der Chalciope; es werden die Motive der Liebe mit allen qui pro quo differenziert erklärt und abgewogen. Schon scheint Absyrte auf Hypsipile hoffen zu dürfen und auch Medea wieder mit Jason versöhnt, da verdirbt der junge griechische Held sich wieder die Gewogenheit Medeens, indem er erklärt, ihrer natürlich nur würdig zu sein, wenn er Taten vollbracht und das Vlies gewonnen habe. Zornig verläßt Medée den Schauplatz und Juno klagt L'amour an, ihr Versprechen, zu helfen, nicht gehalten zu haben. L'amour erscheint im Himmel der Venus:

„Der Himmel öffnet sich und läßt den Palast der Venus sehen; dieser Palast ist aus Hermensäulen komponiert, über deren menschliche Gesichter vergoldete Schleier gezogen sind. Das Tafelwerk ist nicht weniger kostbar. L'amour erscheint hier allein in dem Palast und sobald sie gesprochen hat, erhebt sie sich in die Luft, durchkreuzt fliegend das Théâtre, nicht nur von einer Seite zur anderen, wie bei den gewöhnlichen Flügen, sondern — auch gegen die Zuschauer gerichtet — von hinten nach vorn; diese Art wurde bisher in Frankreich noch niemals praktiziert." L'amour beteuert, sie werde ihr Versprechen halten. Jason solle nur tun, was Medée befehle. Sie, die Liebe, werde schon zeigen, was sie vermöge.

Der fünfte Akt beginnt:

„Dieses letzte szenische Bild zeigt dem Zuschauer einen dichten Wald, dessen verschiedenartige Bäume eng miteinander verschlungen sind. Dieser Wald ist so verwachsen, daß man leicht erkennen kann, daß der Respekt gegen den Gott Mars, dem der Wald geweiht ist, es verbietet, hier Zweige abzuschneiden oder ihn zu lichten. Oben in den Bäumen sind Kriegstrophäen aufgehängt; diese machen deutlich, daß der Wald dem Kriegsgott gehört. An der Spitze des höchsten Baumes, der, seinem Rang entsprechend, in der Mitte des Waldes ganz für sich steht, hängt das Goldene Vlies. Im Hintergrunde sieht man, in perspektivi-

scher Ferne, den Fluß Phasos mit dem Schiff Argos, das nur noch Jason mit seiner Beute abzuwarten scheint, um dann abzufahren."

Königin Hypsipile zeigt sich sehr edel: sie will Absyrte heiraten, wenn er dem Jason hilft; denn sie liebt Jason so sehr, daß sein Leben ihr wichtiger ist als ihre Verbindung mit ihm. Aaete berichtet, daß Jason die Stiere bezwungen, die erdgewachsene Garde bereits überwunden hat. Der König ist in größter Sorge um seinen Thron. Zu den Versammelten treten die Argonauten: Jason, Orphée und die geflügelten Boreas-Söhne Zéthes und Calais. Hypsipile stellt noch ein letztesmal die Frage, ob Jason sie oder Medea liebe; der Grieche aber will hierauf erst antworten, wenn er das Vlies errungen hat. Da erscheint „Medea auf dem Drachen in der Luft, ungefähr in Manneshöhe". Zornig erklärt sie, sie wolle von Jason nicht den Rest, den Hypsipile ihr übrig lasse. Nicht die Stiere, die Eisenmänner und der Drache seien die eigentliche Gefahr für Jason, sondern sie, Medea, sei es, die er zu fürchten habe. „Sie nimmt nun das Vlies in ihre Hand und legt es auf den Hals des Drachen. Der Baum, auf dem das Vlies aufgehängt war, verschwindet, indem er hinter das Théâtre zurückgleitet. Danach fährt Medea fort, zu sprechen; sie wendet sich an Jason und ruft ihn auf, mit ihr zu kämpfen; ihr Leben zu beenden oder zu unterliegen, damit man sehe, wessen Götter stärker seien, die, die auf ihrer Seite stünden, oder jene, die Jason ihre Hilfe böten. Aate ist entzückt über den Zorn der Tochter. Jason aber ergibt sich:

„Herr, wer könnte sich gegen ihre Augen verteidigen?
Man kann nicht mehr kämpfen, wenn man sich ergeben möchte.
Ja, Madame, zu Euren Füßen lege ich meine Waffen nieder,
Und bezeuge Eurer göttlichen Anmut meine Verehrung."

Er fordert Orphée auf, durch seine Lieder die Prinzessin zu bezaubern. Um aber den Argonauten Gelegenheit zum Kampf zu geben, bittet er seine beiden geflügelten Begleiter, Zéthes und Calais, den Drachen zu bezwingen, dabei aber die Prinzessin Medée in höchstem Maße zu respektieren, daß ihr kein Leid geschehe. Er will sich derweil auf das Schiff begeben und dort die Niederlage der Argonauten erwarten.

„Zéthes und Calais erheben sich in die Höhe der Wolken, sehr kunstvoll sich im Fluge kreuzend; auch Medée auf ihrem Drachen steigt höher in die Luft."

Zum Kampf der Boreas-Söhne mit dem Drachen singt Orphée ein Lied, vor allem wohl, um das Geräusch der Flugmaschinen zu übertönen. Medée stellt bestürzt fest, daß keiner der Götter herabsteigt, um ihr zu helfen. „Orphée singt ein zweites Couplet, während Zéthes und Calais nacheinander sich auf den Drachen stürzen und ihn inmitten der Luft bekämpfen. Sobald sie jeweils versucht haben, ihm einen Schlag zu versetzen, erheben sie sich wieder, wenden sich rasch und kehren zu neuem Angriff zurück. Medée, in der Mitte der beiden geflügelten Argonauten, pariert vom Drachen aus ihre Schläge und läßt ihr Luftuntier bald gegen den einen, bald gegen den andern sich wenden, je nachdem die beiden sie attackieren."

Zéthes, Calais und Orphée aber müssen vor dem infernalischen Atem des Drachen fliehen. Medée triumphiert; da Jason aber mit seinem Rückzug und seiner Ergebung ihrem Stolz Genugtuung geleistet hat, will sie ihm nun das Vlies selbst bringen und es durch die Luft auf das Schiff der Argonauten tragen. „Medée erhebt sich noch einmal ganz hoch auf ihrem Drachen." Empört schaut ihr der Vater nach, wie sie mit dem Vlies davonfliegt.

Aber noch ist die Erfindungskraft des Dichters Corneille und des Szenenmeisters Sourdéac nicht erschöpft: die Hauptmaschineneffekte werden auf das Ende des 5. Aktes konzentriert: Zunächst erscheint Juno in ihrem Wagen und teilt — dramaturgisches Spannungsmoment der letzten Verzögerung des guten Ausgangs — mit, daß Aaete und Medée betrogen wurden. Sie habe dem Jason, in Chalciopens Gestalt, bisher listenreich geholfen und habe nunmehr vor, dafür zu sorgen, daß Jason bei Hypsipile in Lemnos sein Glück finden werde. Während sie in ihrem Wagen zum Himmel zurückgleitet, ruft Aaete die Hilfe der anderen Götter an.

„Der Himmel öffnet sich und läßt zunächst den Palast der Sonne erscheinen. Hier erblickt man die Sonne. Nachdem sie sich den Zuschauern zugewendet hat, verläßt sie auf ihrem, ganz von Licht leuchtenden Wagen, ihren Palast, um mit Jupiter zu sprechen. Einige Augenblicke später öffnet sich dessen Palast im Himmel. Der Herr der Götter wird hier auf seinem Throne sichtbar, zu seiner Seite sitzt Juno. Drei „Théâtres" sieht man auf diese Weise zu gleicher Zeit: die Erde, den Palast der Sonne und den Palast Jupiters und dies macht das Schauspiel ganz besonders angenehm und majestätisch. Das dunkle Grün des dichten Waldes, der zuerst erschien, hebt das Leuchten der beiden anderen Schauplätze durch den Kontrast seiner Schatten besonders hervor. Der Palast der Sonne, der das zweite Théâtre bildet, hat Säulen aus vergoldetem Flitterwerk; auch seine Vertäfelung ist ganz vergoldet und geschmückt mit verschiedenartigem, arabeskenhaft wirkendem, großzügig angelegtem Blattwerk. Das Zurückstrahlen der Lichter, die auf diese Vergoldungen fallen, erzeugt ein wundersames Licht; und dies vermehrt das Leuchten, das vom Thron Jupiters ausgeht, der nicht weniger kostbar geschmückt ist. Die Stufen seines Thrones schmücken zu beiden Seiten und in der Mitte goldene Adler; zwischen ihnen sieht man — so daß es wie Halbrelief wirkt — „les amours de Jupiter" gemalt[18]). An den beiden Seiten sind je eine Reihe von Pfeilern gestaltet, deren jeder mit kostbaren Edelsteinen, in goldene Ringe oder Karrees eingefaßt, reich besetzt ist. In der Höhe, am Kopfende dieser Pfeiler sieht man weitere große Goldadler, die mit ihren Schnäbeln den Plafond des Palastes halten. Und dieser Plafond besteht aus reichen Stoffen in verschiedenen Farben. Aus den gleichen Stoffen sind auch Vorhangschärpen angebracht, deren Enden ebenfalls an den Adlern

[18]) Daß solche mythologischen Malereien nicht nur von den Gebildeten jener Zeit, sondern auch in breiten Volkskreisen verstanden wurden, erkennt man daran, daß z. B. gerade aus diesem Themenkreis eine eigene „Tragédie" im Théâtre du Marais aufgeführt wurde. Boyer war ihr Verfasser, Autor des dazugehörigen „Dessein de la tragédie des Amours de Jupiter et de Sémélé", Paris 1666. Zwei Ex. in der Bibl. Nat. de Paris unter Sign.: Rés. Yf. 1224, 1384.

befestigt sind. Zu den Füßen Jupiters sitzt wiederum ein großer Adler, der den Blitzstrahl des Gottes trägt. Juno sitzt dem olympischen Herrscher zur Linken; ihr zu Füßen sieht man einen Pfau in natürlicher Größe gebildet[19])."

Aaete, der gekränkte König, ruft den König des Himmels, le soleil, an, ihm gegen die griechischen Vagabunden zu helfen[20]).

Der Sonnenkönig des Himmels gibt ihm recht, kann ihm aber seine Sonnenpferde nicht leihen, damit er die Griechen vernichte, da auch er an höchste Gesetze gebunden ist. Er weist den Kolcherkönig an seinen Vater Jupiter. Er selbst will sein Fürsprecher im Namen aller Könige sein, da Könige keine Niederlagen erleiden dürften. Da auch Juno sich versöhnt zeigt, denn Jason hat schließlich das Vlies, zu dem sie ihm verhelfen wollte, erhalten, spricht nun Jupiter seinen Ratschluß, die Zukunft voraussagend, aus; auch er ist an die Moira gebunden: da Aaete das Vlies verloren hat, muß das Schicksal eintreten, das an diesen Verlust geknüpft ist: Perseus wird es sein, der Kolchos erobert. Aaete soll sich mit seinem Volk alsdann nach Lemnos begeben; dort soll der Ehe zwischen Absyrte und Hypsipile der Sohn Medus, Urvater der Meder, entspringen und dieser wird Kolchos dem Kolchervolke wieder zurückgewinnen. „Der Palast des Jupiter und der der Sonne schließen sich wieder." Während der Palast des Jupiter am Himmel stehen bleibt, „verschwindet der Palast der Sonne niedersinkend, wie wenn er sich in das Meer herabstürzte". Alle erklären sich mit ihrem Schicksal einverstanden und folgen dem Aufruf Aaetes, den Göttern zu opfern.

Der Marquis de Sourdéac hatte die Maschinen, die Corneilles Phantasie sich erträumte, auch wohl seinerseits den Dichter inspirierend, souverän entworfen und ihre Technik wahrhaft als ein Meister des Maschinenzaubers zu beherrschen gewußt. Alphonse Royer berichtet, daß Sourdéac auch die Kosten dieses Festes zu Ehren des Königs königlich gezahlt habe[21]). Den Forschungen von Delavigne können wir einen Augenzeugenbericht entnehmen:

„Cette pompe extraordinaire de spectacle, jointe à la magnificence du sentiment, enivrèrent si bien ces généreux gentilshommes que jamais on ne vit de tel transports éperdus. Quand vint l'acte troisième, leur furie éclata à la vue du palais du roi Aète et de sa double colonnade de jaspe torse, environnée de pampres d'or à grand feuillage; à la vue de ces statues d'or à l'antique, de ces vases de porcelaine d'ou sortaient de gros bouquets de fleurs au naturel, des

---

[19]) Ein Meister in der Gestaltung solcher übereinander liegender Himmelspaläste war Torelli, dessen Anregungen hier in diesem letzten Bilde einen besonders deutlichen Niederschlag gefunden haben. Vgl. seine Entwürfe zu „Le nozze di Peleo e di Teti", ein Werk, das 1654 in Paris aufgeführt worden war. Besonderes, weithin sichtbares Aufsehen hatte dieses Ballett dadurch erregt, daß der König selbst in versch. Rollen, als Apoll, als Mars usw. mittanzte. Vgl. besonders das Schlußbild dieses Balletts, abgeb. bei Decugis u. Raymond, a. a. O., und: Cabinet des Estampes de la Bibl. Nat. de Paris, Tb. 2; sowie: Boris Kochno und Maria Luz, Le Ballet, Paris 1954.

[20]) 1653 hatte Ludwig XIV. in dem „Ballet royal de la nuit" die Rolle der Sonne gespielt. Die Anspielung auf ihn als „Roy en soleil" ist deutlich; vgl. zu ds. Ballett: Boris Kochno, Le Ballet, Paris 1954.

[21]) Histoire universelle du Théâtre, Paris 1870, S. 84 f.

peintures sur les basses=tailles et du grand portique doré. Mais lorsque à la brillante perspective de ces galeries, succédèrent les horreurs des enchantements de Médée, nous vîmes les dames si consternées qu'elles se cachaient le théâtre avec leur èventail et une dame de la Pommeraie, du pays de Domfront, eut à ce moment le coeur glacé d'une telle frayeur que les sens lui en tournèrent et qu'on l'emporta toute pâmée hors de la salle[22])."

Im „Mercure galant" übernahm M. de Visé den Bericht über dieses große Fest und versicherte, daß man lange Zeit an seine Pracht denken werde. Alle, die dabei mitgeholfen hätten „en tirèrent grand honneur comme de la plus prodigieuse somptuosité dont on ait memoire qu'un seigneur ait régalé sa province[23])".

Die Schauspieler der Troupe du Marais, die eine Woche lang als Gäste auf dem Schloß in der Normandie geweilt hatten, erhielten die Dekorationen und Maschinen von Sourdéac als Abschiedsgeschenk. Sourdéac selbst aber scheint durch die finanzielle Belastung ziemlich ruiniert gewesen zu sein. Aus vielfachen Gründen mied er fortan seinen Gutsbesitz in Neufbourg und begab sich, im Zuge seines abenteuerlichen weiteren Lebens zunächst nach Paris, wo er versuchte, auf die Pariser Premiere am 12. II. 1661 einen Einfluß zu nehmen. Der Erfolg dieses Abends im Théâtre du Marais war sehr groß. Das Stück wurde oft wiederholt. Ein Jahr später noch, am 12. I. 1662, wohnten sogar der König, die Königin und die Königin=Mutter zweimal einer Aufführung bei. Delavigne zitiert eine zeitgenössische Stimme zu diesem Ereignis:

„Sa Majesté en éprouva si grande satisfaction qu'elle revint une fois encore et fit allouer aux comédiens du Marais la somme de 2.000 livres pour deux représentations des machines de «La Toison d'or» faites en sa présence[24])."

Loret feierte in seiner „Muse Historique"[25]) die verschiedenen Stadien der Pariser Inszenierung. Am 1. I. 1661 berichtet er über die Vorbereitungen, die man im Théâtre du Marais für Corneilles Goldenes Vlies treffe[26]):

Les Comédiens du Maretz, *Pour jouer, comme une merveille,*
Font d'inconcevables apprests, *Le „Jason" de Monsieur Corneille.*

Am 19. II. 1661 schreibt er:

La conquête de La Toison, *Au Jeu de Paulme du Marais,*
Que fit jadis défunt Jason, *Avec de grandissimes frais.*
Pièce infiniment excellente, *Cette pièce, du grand Corneille,*
Enfin, dit=on, se représente, *Propre pour l'oeil et pour l'oreille,*

---

[22]) a. a. O. S. 463.
[23]) Delavigne, S. 463.
[24]) S. 467 f.; vgl. dazu: Jean Valmy=Baysse, Naissance et Vie de la Comédie Française, Paris 1945, S. 72 f.: Die Ausgabe dieser Summe wird durch die Eintragung des königl. Schatzamtes (Registre du Trésor royal) bestätigt: Vgl. V. Fournel, Les Contemporains de Molière, Paris 1875, S. XXI.
[25]) Hrsg. von Livet, III. Bd., S. 323 ff.
[26]) Mitgeteilt bei Frères Parfaict, Histoire générale du théâtre français, Paris 1745 bis 1749, Bd. IX., S. 34 ff.

Est maintenant, en vérité,
La merveille de la Cité,
Par ses Scènes toutes divines,
Par ses surprenantes machines,
Par ses concerts délicieux,
Par le brillant aspect des Dieux,
Par des incidens mémorables,
Par cent ornemens admirables,
Dont Sourdéac, Marquis Normand,
Pour rendre le tout plus charmant,
Et montrer sa magnificence,
A fait l'excessive dépense,
Et si splendide, sur ma foi,
Ou' on diroit qu'elle vient d'un Roy.
J'apprends que ce rare Spectacle,
Fait à plusieurs crier miracle,
Et je crois qu'au sortir de=là,
On ne plaindra point pour celà,
Pistole, ni demi=Pistole,
Je vous en donne ma parole.
O Corneille! ô charmant Auteur,
Du Parnasse excellent rimeur,
Illustre enfant de Normandie,
N'ayant pas vû ta Tragédie,
Qui portera ton nom bien haut,
Je n'en parle pas comme il faut.
C'est de quoi notre simple Muse,
Te demande humblement excuse;
J'espère bien dans peu de jours,
Suivant le général concours,
Aller admirer ton Ouvrage:
Mais point du tout je m'engage,
A rendre ton los immortel,
Car c'est toi qui l'a rendu tel.

Als im Dezember des Jahres „La Toison d'or" wieder aufgenommen wird in den Spielplan, versäumt Loret nicht, die Reprise als Ereignis festzuhalten; am 3. XII. 61 reimt er:

Dans l'Hôtel du Marais du Temple,
Ce sujet, presque sans exemple,
Intitulé La Toison d'Or,
Maintenant se rejoue encor.
Corneille, esprit de haut étage,
Est Auteur de ce rare Ouvrage,
Qui brille de tant de beautés,
Qu'il plairoit aux plus dégoutés:
On y parle d'amours et d'armes,
De Dieux, de Déesses, de charmes.
Le Théâtre a des changemens,
Qu'on prend pour des enchantemens,
Enfin pour un plaisir de Ville,
Il seroit assez difficile,
D'en voir sous le rond du Soleil,
Un qui fut à celui pareil[a]).
Et qui veut voir un beau Spectacle,
Et passer le temps à miracle,
Il ne faut qu'aller là tout droit,
Les affiches marquent l'endroit,
L'heure, le prix, et la journée,
Et c'est toujours l'après=dinée.

Auch den Besuch der königlichen Familie nimmt Loret zum Anlaß, über die Schönheiten des Stückes zu sprechen und das Wohlgefallen bei den Majestäten festzuhalten. Muse Historique, 14. I. 1662:

Jeudy la Majesté Royale,
Fit voir aux Reines pour régale,
La Conquête de la Toison,
Pièce admirée avec raison,
Tant par la beauté de l'Ouvrage,
Que par leur superbe étalage,
De cent Spectacles précieux,
Qui sont les délices des yeux.
Cette Comédie excellente,
Qu'à merveilles l'on représente,
Plus fort, par ses diversités[b]),
A toutes les trois Majestés[c]),

[a]) Druck: à cetui pareil. [b]) plut fort, . . . [c]) König, Königin u. Königin=Mutter.

Et des vers de M. Corneille, *Les Courtisans, plus délicats,*
Sur cette Scene sans pareille, *Firent un indicible cas.*

Die Troupe du Marais sanierte ihren tristen finanziellen Zustand mit diesem Maschinenstück, wie Corneille selbst in einem Brief vom 25. IV. 1662 an den Abbé de Pure berichtet[27]).

Das Théâtre du Marais stützte diesen Erfolg des Jahres 1662 noch mit einer Reprise jenes anderen Maschinenspektakels, das 1640 und dann 1648 vor allem schon so große Erfolge gebracht hatte: „Le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, Ou la Grande journée des machines" von Chapoton, wiederum, wie schon 1648 in Maschinenwesen und Dekorationen von Denis Buffequin betreut. Es liegt nahe, anzunehmen, daß Denis Buffequin auch den Einbau der Maschinen und Dekorationen des Sourdéac in das Pariser Haus der Troupe du Marais überwacht und durchgeführt hat[28]), denn Delavigne berichtet, daß man im Théâtre du Marais höchst unliebsam die Versuche Sourdéacs zur Kenntnis genommen habe, an der Einrichtung der Pariser Premiere mitzuarbeiten[29]).

In der Folge spielte der Grandseigneur de Sourdéac noch eine etwas dunkle Rolle bei der Gründung der Pariser Oper, in deren Anfängen er als „bailleur de fonds", als stiller Gesellschafter vor allem für die Finanzen aufkommen sollte, sich aber mit viel mehr Leidenschaft um die Proben, die teils in seinen Häusern stattfanden, und um die Einrichtung verschiedener Schauspielsäle (Jeu du Paume du Béquet, Jeu du Paume de la Bouteille) kümmerte. Voltaire erwähnt daher Sourdéac als Mitbegründer der französischen Oper, aber er vermerkt zugleich, daß dieser Seigneur seine Leidenschaft für das Theater mit seinem vollständigen finanziellen Ruin habe bezahlen müssen: „il mourut pauvre et malheureux, pour avoir trop aimé les arts[30])."

Im Jahre 1683 wurde „La Toison d'or" wiederum aufgeführt und anläßlich dieser Neuinszenierung erschien auch ein neuer Druck[31]). Mehr als 100 Jahre später, 1786, wurde „La toison d'or" noch vertont. Als erste Oper des jungen Nürnbergers Johann Christoph Vogel, in der Einrichtung von Desriaux, feierte das Goldene Vlies Corneilles auch auf der Bühne des 18. Jahrhunderts noch seine Triumphe[32]).

---

[27]) Corneille, Ausg. in: Grands écrivains de la France, 1. X. S. 494 f.

[28]) M. Jal, Dictionnaire critique, Art. Buffequin u. Comédiens du Marais, zit. bei Fournel, a. a. O., S. XXV.

[29]) Delavigne, a. a. O., S. 466 f.

[30]) Ausg. von Corneilles Werken, von 1774, Bd. 5, S. 137; Sourdéac starb am 7. V. 95 in Neufbourg; zur Spätzeit von Sourdéac vgl.: Ch. Nuitter et Er. Thoinan, Les Origines de l'Opéra Français, Paris 1886.

[31]) La Toison d'or ... représentée sur le théâtre royal des seuls comédiens du roy entretenus par sa Majesté en leur hostel, rue de Guenégaud. Avec un prologue nouveau. Entreprise sous la conduite du sieur Du Fort ..., Paris 1683; Ex. Sign. d. Bibl. Nat. de Paris: Rés. Yf. 429.

[32]) La Toison d'or, tragédie lyrique en 3 actes ... (par Desriaux, d'apres Corneille, musique de Vogel), (Paris, Académie royale de musique, 29. août 1786), Paris 1786, Sign. d. Bibl. Nat. Paris: Rés. Yf. 1530. Zu einer 2. Auff. in der Académie royale de musique, am 27. Sept. 1786 erschien das Textbuch unter dem Titel: „Médée à Colchos ou la Toison d'or", Paris 1786, Ex. der Bibl. Nat. Paris, Sign. Rés. Yf. 2475.

Psyché

Ein letztesmal wandte Pierre Corneille sich dem großen Maschinentheater zu im Jahre 1670, als Molière und seine Truppe vom König den Auftrag erhalten hatten, ein Tragédie-Ballet vorzubereiten, das in der Grande Salle du théâtre des Tuileries zum Karneval 1671 aufgeführt werden sollte. Dieses Saaltheater war 1662 von Gaspard Vigarani, der Torelli als Bühnendekorationsarchitekt abgelöst hatte, als großes Maschinentheater eingerichet worden und man hatte es mit „Ercole amante" (Text von Buti, Musik von Cavalli, Balletteinlagen von Lully) eröffnet (7. II. 62)[1]).

Diese italienische Oper selbst fand damals weit weniger Anklang als die kunstvollen Dekorationen von Vigarani, von denen besonders die Höllendekoration einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer gemacht hatte und unvergessen war; unvergessen beim König selbst wohl auch wegen der hohen Kosten der infolge des geringen Widerhalles der Oper[2]) keineswegs ausgenützten Dekorationen.

Wollte der König nun sein Experiment mit den Torelli-Dekorationen des Orfeo wiederholen, als er sich an Molière wandte, um für die Vigarani-Dekorationen des „Ercole amante", oder zumindest für einen Teil dieser Dekorationen, besonders die herrliche Hölle[3]), eine Tragödie mit Balletteinlagen zu bekommen? Es sieht fast so aus.

Molière machte sich mit seiner Truppe, gedrängt von dem nahen Termin, an die Arbeit. Er zog neben den eigenen Schauspielern auch Externisten als Gäste heran; als Dekorationsmeister stand ihm Vigarani mit seinen Söhnen zur Seite; für die musikalischen Partien wurde Lully gewonnen, mit dem Molière seit Jahren befreundet war. Als Stoff zu dem Tragédie-Ballet wählte man „Psyché"[4]). Molière entwarf den Plan der Handlung und der Intermedien. Für die Abfassung der gesungenen Texte wurde Quinault herangezogen, aber selbst Lully stellte den Text einer italienischen Klage des ersten Intermediums zur Verfügung[5]). Bei der Wahl des Stoffes mag die Erinnerung an jenes glanzvolle „Ballet de Psyché" mitgewirkt haben, das man im Jahre 1656 für den König

---

[1]) Ercole amante, tragedia, representata per le nozze delle Maestà christianissime, Luigi XIV. e Maria Teresia d'Austria, da F. Buti, Paris 1662, 4°, 79 S., Sign. der Bibl. Nat. Paris: Yf. 1027; Fr. Buti, Ercole amante, tragedia representata per le nozze delle Maestà christianissime ... Hercule amoureux, tragédie représentée pour les nopces de leurs Majestez tres chrestiennes (traduit par Camille), Paris 1662, 4°, 161 S., 3 Ex. der Bibl. Nat. Paris: Rés. Yf. 408 und 1312, Yf. 853; dass. in Folio, 117 S., Sign.: Rés. Yf. 60.

[2]) H. Prunières, L'Opéra italien en France avant Lully, Paris 1913, S. 280 ff.

[3]) René Bray, Molière. Homme de Théâtre, Paris 1954, S. 215; vgl. auch Celler, Les décors, les costumes, et la mise en scène au XVII. s., Paris 1869.

[4]) Lit.: Georges Monval, Psyché (=Le Molièriste, April/Mai 1887; Jules Lemaitre, Impressions de théâtre, 1. Bd., Paris 1888; Hugo Erdmann, Molières „Psyché", Insterburg 1892; Francisque Sarcey, Quarante ans de théâtre, 2. Bd., Paris 1901; Henri Le Maître, Le Mythe de Psyché dans la littérature frçse., Paris 1945.

[5]) René Bray Molière, a. a. O., S. 223; Les Frères Parfaict, Histoire générale du théâtre français, Paris 1745—1749, Bd. XI.

gegeben hatte[6]). Auch bei diesem hatte es eine Art Höllenhöhle gegeben: „Un antre s'ouvre. Pluton parest sur son trône, environné de démons; la Crainte, le Soupçon, le Désespoir et la Jalousie font un concert italien, soustenu de divers instrumens, composez par le sieur Baptiste[7])."

Jean Baptiste Lully hatte also auch damals die Musik komponiert; die Dekorationen aber hatte Torelli geschaffen, dessen szenische Architekturkunst zu übertreffen, die Vigaranis sehr bemüht waren[8]) und auch wohl gerade bei der Höllendekoration zu „Ercole amante" in diesem Bestreben gearbeitet hatten.

Für die Wahl des Stoffes der Psyché mochte auch nicht zuletzt, wie Voltaire schon bemerkte, der Roman „Psyché" von Lafontaine (1669 erschienen) maßgeblich gewesen sein, der sich großer Beliebtheit erfreute[9]). Molière schrieb aber nur einen kleinen Teil des gesamten Tragédien-Textes; der weitaus umfassendere Teil stammt von Corneille, der angesichts der kurzfristigen Termine, zur Mithilfe am Dichten des Werkes herangezogen wurde. Das Textbuch der Ausgabe von 1671 (bei Pierre Le Monnier, achevé d'imprimer du 6. oct. 1671) bemerkt hierzu: „C'est donc lui (Molière) qui donna leurs instructions au décorateur, au directeur du ballet, au metteur en scène et au musicien. Et c'est à lui comme au maître de l'oeuvre qu'a été accordé le privilège. Mais il n'eut pas le temps de tout versifier. Le carême approchait; le roi voulait profiter de tout le carneval et pressait l'achèvement de la pièce. Molière demanda donc son assistance au grand Corneille, qui, en quinze jours, acheva le mettre en vers tout ce qui ne devait pas être chanté".[10]).

---

[6]) Prunières, L'Opéra ..., a. a. O., S. 194 f. Der König selbst hatte in ds. Ballett mitgetanzt, vgl. Celler, a. a. O.; vgl. Eugène Despois et Paul Mesnard, Les grands écrivains de la France, Molière, Paris 1883.

[7]) Ballet de Psyché ou De la Puissance De l'Amour. Dansé par sa Majesté le 16. Jour de Janvier 1656. A Paris 1656, S. 35 f.; Sieur Baptiste, das war Lully, der im allg. in vielen Dokumenten der Zeit unter diesem seiner Vornamen genannt wurde; ein Zeichen, wie beliebt er war. Der Entwurf jenes Balletts stammte von Benserade.

[8]) Das Registre von La Grange (Ausg. der Comédie Française, 1876) berichtet, daß Molière sich an Vigarani gewandt habe, um die alten Dekorationen von Torelli aus dem Petit-Bourbon in sein neues Theater im Palais Royal zu bekommen; daß Vigarani aber diese Dekorationen für den Theatersaal der Tuilerien beansprucht und sie dann dort habe verbrennen lassen, um die Erinnerung an seinen Vorgänger zu löschen. 1660, 21. II.: „... La Troupe ... demandea au Roy le don et la permission de faire emporter les loges du Bourbon et autres choses necessaires pour leur nouvel establissement (Palais Royal); ce qui fust accordé, à la reserve des decorations que le Sr. de Vigarani, machiniste du Roy, nouvellement arrivé à Paris, se reserva sous pretexte de les faire servir au Palais des Tuilleries; mais il les fist brusler jusques à la dernière affin qu'il ne restat rien de l'invention de son prédécesseur qui estoit le Sr. Torelli, dont il vouloit ensevelir la memoire."

[9]) Vgl. Dr. H. Schweitzer, Molière u. s. Bühne, VI. Heft, Wiesbaden 1884, S. 48; Molière-Ausg. v. Voltaire, 1734, neu: Amsterdam-Leipzig 1765; Lafontaine: „Les Amours de Psyché et de Cupidon", 1669.

[10]) Oeuvres complètes de Molière (= Coll. Nat. des Classiques Français) hgg. von G. Michaut, Paris 1947, Bd. XI, Kommentar, S. 289. Die Arbeit von Mathieu d'Auriac, „Corneille a-t-il collaboré à Psyché?" (= Revue bleue, 4. II. 1922), die Thomas Corneille als den hier beteiligten Textdichter glaubhaft machen wollte, ist durch textkritische Arbeiten widerlegt worden. In der „Psyché"-Ausg. von 1682 schon wird von M. Corneille „l'aîné" gesprochen.

So kam nun ein Werk zustande, an dem vier Textdichter gearbeitet hatten:

Prolog und 1. Akt: Molière.

1. Intermedium (Plaintes en Italien): Lully.
2. Akt, 1. Szene: Molière.
   2.–5. Szene: Corneille.
2. Intermedium: Quinault.
3. Akt, 1. Szene: Molière.
   2.–3. Szene: Corneille.
3. Intermedium: Quinault.
4. Akt: Corneille.
4. Intermedium: Ballett ohne Gesang.
5. Akt: Corneille.
5. Intermedium: Quinault.

Die Balletts wurden von dem bedeutenden Choreographen des Königs, Beauchamps, betreut, dem Molière bei dieser Aufführung auch die „conduite de l'orchestre" anvertraute[11]).

Am 17. I. 71 wurde „Psyché" zum erstenmal gegeben, in der großen Salle de Spectacles des Tuileries. Die Vigaranis ließen alle Maschinenzauber des Barockzeitalters wirken. Ein halbes Jahr später übernahm Molière das Tragédie-Ballet in seinen Schauspielsaal im Palais Royal.

Maschinen und Dekorationen der Aufführung von „Psyché" in dem Theatersaal der Tuilerien[12]) [in Anmerkung die Veränderungen bei der Aufführung im Palais Royal, ein halbes Jahr nach der Premiere vor dem König[13])]:

Prolog: Das Théâtre zeigt vorn eine ländliche Gegend und im Hintergrund das Meer.

1. Szene: Man sieht Wolken in der Luft, die herunterkommend, sich drehen, sich öffnen und ausbreiten, bis sie die ganze Breite des Théâtre einnehmen; sie lassen Venus und Amor, begleitet von sechs Amoretten, sehen und zu ihren Seiten zwei Grazien, Egiale und Phaene[14]).

Ende des Prologs: Amor fliegt davon[15]).

1. Akt: Das Theater stellt den Palast des Königs dar[16]).

1. Intermedium: Die Szene ist in schreckliche Felsen verändert und läßt in der Entfernung eine furchtbare, einsame Gegend erkennen. Dies ist die

---

[11]) René Bray, a. a. O., S. 104; Registre de La Grange, unter Datum vom 19. Juli 1671.

[12]) Ausg. der Gesangstexte und Indermedien-Angaben, bei Robert Ballard, anläßlich der Aufführung in der Salle des spectacles des Tuileries, 43 S., 1671.

[13]) Ausg. des Textes und der Intermedientexte, bei Pierre Le Monnier, 1671, (Privilège du Roy du 31. 12. 1670, Achevé d'imprimer du 6. Oct. 1671), anläßlich der Inszenierung im Palais Royal, in Molières Schauspielhaus (M.).

[14]) M.: Die Szene zeigt vorn eine ländliche Gegend und im Hintergrund einen durchbrochenen Felsen, durch den man in der Entfernung das Meer sieht. Während des Prologs steigt Venus, zusammen mit Amor und zwei kleinen Grazien, in einer großen Maschine vom Himmel herab.

[15]) M.: Amor fliegt davon und Venus zieht sich mit den Grazien zurück. (Am Ende des Prologs ist hier der Dekorationswandel zum 1. Akt schon angegeben.)

[16]) M.: Die Szene verändert sich in eine große Stadt, an deren Seiten man Paläste und Häuser verschiedener Architekturordnungen und -stile sieht.

Wüste, in der Psyché ausgesetzt werden soll, um dem Orakel zu gehorchen[17]).

2. Akt: Die Dekoration des 1. Intermediums bleibt.

Ende der 4. Szene: Psyché wird durch zwei Zephire in die Luft gehoben[18]).

2. Intermedium: Die Szene verändert sich in einen wundervollen Hof, der mit Lapissäulen und Goldfiguren reich geschmückt ist; diese gehören zu einem glänzenden und prächtigen Palast. Es ist der Palast, den Amor für Psyché bestimmt hat[19]).

3. Akt: Die Dekoration des 2. Intermediums bleibt.

Ende der 3. Szene: Ein Zephir fliegt davon.

3. Intermedium: Findet in der Dekoration des 2. Intermediums statt.

4. Akt: Das Théâtre zeigt einen herrlichen und lieblichen Garten. Hier sieht man grüne Lauben, die von goldenen Hermensäulen gestützt werden; geschmückt sind diese mit Orangenbaum-Vasen und mit Bäumen, die Früchte aller Art tragen. Die Mitte des Théâtre ist erfüllt von den schönsten und seltensten Blumen. In der hinteren Grabenzone entdeckt man mehrere Kuppelgewölbe aus Muschelwerk, geschmückt mit Muschelzieraten, Springbrunnen und Statuen. Und dieser ganze Anblick wird abgeschlossen durch einen wundervollen Palast[20]).

2. Szene: Es kommt eine Wolke vom Himmel herab, in die Zephir die beiden Schwestern der Psyché hineinsetzt und sie danach in der Wolke in die Luft davon trägt[21]).

3. Szene: Am Ende der Szene wird vermerkt, daß Amor davonfliegt und der Garten verschwindet[22]).

4. Szene: Das Théâtre stellt eine Wüste dar und die wilden Ufer eines

---

[17]) Die Szene zeigt schreckliche Felsen und läßt in der Entfernung eine furchterregende Grotte sehen. Dies ist die Wüste . . .

[18]) M.: Auch hier wird Psyché durch zwei Zephire in die Luft gehoben.

[19]) Abbildung bei: René Dumesnil: Histoire illustrée du Theatre Lyrique, Paris 1953, S. 47; Original im Besitz des Archivs der Pariser Oper.
M.: Die Dekorationsangaben stimmen mit der der Tuilerien überein. Zyklopen und Feen tragen auch hier Goldvasen herein, die sie während ihres Tanzes „en cadence" aufstellen.

[20]) M.: Verzeichnet schon am Ende des dritten Intermediums: Die Szene verändert sich in einen anderen wundervollen Palast, der im Hintergrund durch ein Vestibule durchbrochen ist; durch dieses hindurch sieht man einen herrlichen und lieblichen Garten; dieser ist durch Orangenbaumvasen und Fruchtbäume aller Art geschmückt.

[21]) M.: Maschine wie in den Tuilerien.

[22]) M.: Amor fliegt davon und der wundervolle Garten verschwindet. Psyché bleibt allein inmitten eines weiten Landes und am wilden Ufer eines großen Flusses, in den sie sich hineinstürzen will. Der Gott des Flusses erscheint, auf einem Haufen von Binsen und Schilf sitzend, gestützt auf eine große Urne, aus der eine mächtige Wasserquelle herausströmt.

Flusses. Der Gott des Flusses erscheint auf einem Haufen von Schilf sitzend und auf eine Urne gestützt[23]).

4. Intermedium: Die Szene stellt die Hölle dar. Man sieht ein ganzes Feuermeer, dessen Wogen in ununterbrochener Bewegung sind. Dies schreckliche Meer wird von flammenden Ruinen begrenzt; in der Mitte seiner bewegten Fluten sieht man durch einen fürchterlichen Rachen hindurch, den Höllenpalast des Pluto[24]).

5. Akt: Spielt in der Dekoration des 4. Intermediums. Im Anfang der ersten Szene durchquert Psyché das Meer in der Barke des Charon[25]).

5. Szene: Nach einigen Blitzen und Donnerrollen erscheint Jupiter in der Luft auf seinem Adler und steigt auf ihm zur Erde hinab[26]).

5. Intermedium: Das Théâtre stellt den Himmel dar. Der Palast des Jupiter kommt herab und läßt in der Entfernung, in drei perspektivisch gestuften Folgen, die anderen Paläste der mächtigsten Götter des Himmels sehen. Eine Wolke löst sich vom Théâtre los. In dieser nehmen Amor und Psyché Platz. Eine zweite Wolke kommt vom Himmel herunter, befestigt sich an der ersten und führt Amor und Psyché auf ihrem Wolkenwagen dem Himmel zu. Eine Gruppe kleiner Amoretten kommt in fünf Maschinen, deren Bewegungen alle ganz verschieden sind, damit dem Gott der Liebenden die Freude bezeugt werde, von der alle ergriffen sind. Zu gleicher Zeit kreuzen Jupiter und Venus ihre Maschinen in der Luft und gruppieren sich dann zu Amor und Psyché. Die Götter des Himmels, die vorher entweder für Venus oder für Amor Partei ergriffen hatten, vereinigen sich nun mit diesen Göttern, da sie sie versöhnt sehen; und alle zusammen feiern mit Musik, Gesang und Tanz das Hochzeitsfest von Amor und Psyché. (In dem folgenden Verzeichnis der Namen aller Mitwirkenden wird versichert, daß diese Gottheiten, „au nombre de trois cents", in ihren Wolken thronen[27]).)

---

[23]) Daß die Dekorationen in beiden Fassungen einmal am Ende der Akte, einmal am Anfang der Akte in ihren Veränderungen gekennzeichnet werden, zeigt, daß man ohne Zwischenvorhänge spielte und so die Kulissen- und Prospektwechsel auf offener Bühne stattfanden, wobei es dann unwichtig war, ob man die Veränderung in den szenischen Bemerkungen am Ende der Akte oder an ihrem Anfang festhielt. Die Veränderung für die 4. Szene wird bei Molière am Schluß der 3. (s. d.) schon skizziert.

[24]) Die gleiche Dekoration wie in Tuilerien. Am Ende des 4. Intermediums hält die Fassung M. fest, daß Psyché auf Charons Nachen das Meer durchquert (s. oben: Anfang 5. Akt).

[25]) M.: gibt für die 3. Szene des 5. Aktes an, daß Amor fliegend vom Himmel herabkommt.

[26]) M.: Jupiter erscheint auch hier unter Blitz und Donnerrollen auf seinem Adler in der Luft.

[27]) M.: Zwei große Maschinen steigen zu den beiden Seiten von Jupiter vom Himmel herab, während er die letzten Verse (aus 5. Akt, 6. Szene) spricht. Venus mit ihrem Gefolge steigt in die eine, Amor und Psyché in die andere Maschine und alle zusammen steigen in den Himmel hinauf. Die Gottheiten, die vorher entweder für Venus oder für Amor Partei ergriffen hatten, vereinigen sich nun mit ihnen, da sie sie versöhnt sehen und alle zusammen feiern, mit Musik, Gesang und Tanz das Hochzeitsfest von Amor und Psyché.

Bei der Aufführung in den Tuilerien war auch die musikalische und choreographische Gestaltung der Intermedien sehr viel dynamischer als bei der Inszenierung im Palais Royal. Molière hatte gar nicht die Möglichkeit, so viele Tänzer ständig zu beschäftigen, wie sie bei der Großinszenierung in den Tuilerien aufgetreten waren. Auch fehlte ihm der Platz für die großen Balletts. Die Anzahl der Musiker in seinem Theater war begrenzt durch die Privilegien, die inzwischen von dem Kreis rund um Perrin, Cambert und Sourdéac zur Gründung der Oper und zur Abhaltung von musikalischen Darstellungen, erworben worden waren[28]). So fällt auch hier die Reduzierung des Aufwandes im Palais Royal gegenüber dem Prunk der Inszenierung in den Tuilerien besonders auf:

1. Indermedium: Betrübte Frauen, bekümmerte Männer, singend, tanzend; dazu 10 Flöten[29]).
2. Intermedium: Acht Cyclopen und acht Feen führen zwei Entrées de Ballet durch[30]).
3. Intermedium: Ein Zephir und zwei Amoretten singen, acht Zephire und acht Amoretten tanzen[31]).
4. Intermedium: 12 Furien und 4 Kobolde tanzen[32]).
5. Intermedium: Pauken und Trompeten beantworten mit „plus doux concerts" die Gesänge der Götter.

   1. Entrée de Ballet: Gefolge des Apollon; neun Musen, 16 Solo-Instrumentisten (Concertants), 10 Künste als galante Schäfer gekleidet, beginnen zu tanzen[33]).

   2. Entrée de Ballet: Gefolge des Bacchus; 6 Mänaden und 6 Aegipane. ... Bacchus erhebt sich in die Luft und singt ein Lied des Lobes auf den Wein. Silen, der Nährvater des Bacchus, erscheint auf einem Esel reitend. Er singt ein Lied von den Vorteilen, die die Gesetze des Weingottes jedem bieten, der ihnen folgt. Zwei Satyrn treten zu Silen und alle drei singen nun zusammen ein Trio zum Preise des Bacchus und auf die Wohltaten seiner Herrschaft.

   3. Entrée de Ballet: Zwei weitere Satyrn heben Silen vom Esel herunter. Und der Esel dient ihnen nun dazu, kunstvolle Sprünge durchzuführen, angenehm wirkende und wunderbare Spiele vorzuführen[34]).

   4. Entrée de Ballet: Gefolge des Momo; 6 Polichinellen und 6 Narren;

---

[28]) Am 28. Juni 1669 hatte Pierre Perrin ein Privileg zur Gründung „des académies d'opéra ou représentations en musique, en vers français, à Paris et dans les autres villes du royaume pendant l'espace de douze années" von Colbert erhalten; vgl. Delavigne, a. a. O.

[29]) M.: die 10 Flöten sind nicht angegeben.

[30]) M.: 6 Cyclopen und 4 Feen.

[31]) M.: 1 Zephir und 1 Amorette singen. 4 Zephire und 4 Amoretten tanzen.

[32]) M.: 8 Furien und 1 Kobold tanzen.

[33]) M.: 2 Musen werden erwähnt und singen ein Lied.

[34]) M.: 2 Mänaden und 2 Aegipane tanzen. (Das Esel- und Satyrspiel ist nicht erwähnt.)

12 Solo=Instrumentisten, 16 Violon=Spieler, 2 Bassons, 3 Hautbois[35]).

5. Entrée de Ballet: Gefolge des Mars; 4 Fahnenträger, 4 Lanzenträger, 4 Keulenträger und 4 Soldaten mit Rundschilden; dazu: 12 Solo=Instrumentisten, 18 Violons, 1 Basson, 3 Flöten, 1 Conducteur, 1 Pauken=schläger, 1 Sacq de bout (= saqueboute, Posaune), 9 Trompeten[36]).

6. Entrée de Ballet: Alle bisher aufgetretenen Ballett=Gruppen aus dem Gefolge des Apollon, des Bacchus, des Momo und des Mars vereinen sich zur letzten Entrée. (Bei dieser letzten Entrée in den Tuilerien müs=sen ca. 75 Instrumentisten auf der Bühne gestanden sein[37]).)

Diese große Inszenierung wurde mit Begeisterung aufgenommen. Robinet schildert den Eindruck der Schlußapotheose in seiner gereimten Gazette[38]):

„Lors tous ces dieux et leurs escortes,
Qui sont de nombreuses cohortes,
Des deitez jusqu' à trois cents
Dans ces cohortes paressans,
Sur de grands et brillants nuages
Disposez à triples étages,
Célèbrent par beaux concerts,
Par des danses et par des airs,
La solennité de la Noce."

Robinet berichtet weiters, daß Molière selbst in „Psyché" den sich in Liebes=dingen sehr wohl auskennenden Zephir spielte, der seinem Herrn Amor mit Rat und Luftflügen zur Seite stand:

„Un Zéphyre fort goguenard,
Et qui d'aimer sait très bien l'art,
Aide à l'Amour; et c'est, pour rire,
Molière qui fait ce Zéphyre[39])."

Eine Reihe von Dekorationen des „Ercole amante" lassen sich in der „Psyché" nachweisen. Neben der Höllendekoration vor allem diese grandiose Schluß=dekoration, hier freilich, noch mehr als schon dort, ins Überdimensionale ge=steigert. Für die Dekoration des 1. Aktes hatte es im „Ercole amante" ebenfalls, wie hier in „Psyché" für die des Prologs, eine riesige Himmelsmaschine ge=geben. Dort verzeichnet Menestrier für die große Maschine allein 15 Damen, die in den Wolken sitzen, außerdem Juno auf ihrem Wagen von Pfauen ge=

---

[35]) M.: 4 Polichinellen und 2 Narren; Bacchus und Momo, die sie begleiten, singen jeder ein Lied, Bacchus zum Preise des Weines, Momo zum Preise des Spaßes und Spottes.

[36]) M.: Gefolge des Mars; tanzen mit ihren Fahnen und führen eine Art militäri=scher Übung durch (ohne Angabe der Personenzahl).

[37]) M.: Die verschiedenen Gruppen der Gefolge von Apollon, Bacchus, Momo und Mars vereinigen sich und bilden die letzte Entrée, die alle anderen abschließt. Ein Chor aller Stimmen und aller Instrumente, ca. 40 an der Zahl, setzt zu dem Tanze ein und beendet das Hochzeitsfest von Amor und Psyché.

[38]) Zitiert bei: Prunières, L'Opéra italien., a. a. O., S. 360.

[39]) s.: Théâtre Complet de Molière, ed. par R. Jouanny, Paris, Garnier, O. J. (ca. 1956), S. 1830.

zogen[40]). Hier in der „Psyché" sitzen 10 Personen in dieser ersten großen Maschine.

Als weiteres Zeugnis für die Annahme, daß Molière, und mit ihm Corneille, Quinault und Lully für eine, zumindest teilweise bereitstehende Dekoration gearbeitet haben, steht uns eine andere Bemerkung Menestriers[41]) zur Verfügung, der seinem Befremden Ausdruck gibt, daß Dekoration und Sujet in der „Psyché" nicht immer übereingestimmt hätten: „Ainsi au Ballet de Psyché dansé devant sa Majesté au mois de Janvier l'an 1671 la toile qui fermoit le Théâtre étant levée, il parut sur le devant de la Scène des lieux champêtres. Un peu plus loin parut un Port de Mer fortifié de plusieurs tours. Dans l'enfoncement on vit d'un côté un grand nombre de vaisseaux, et de l'autre une ville d'une tres-vaste étendue. Flore etoit au milieu du Théâtre ... Ce spectacle est grand, il remplit l'imagination, il prépare à de belles choses, mais on ne cherche la liaison avec le sujet, et l'on ne voit point ce que font là ces vaisseaux, cette mer, ce port, et cette grande ville, ou personne n'entre, et d'où personne ne sort. Ils ne sont là que parceque qu'on a voulu qu'ils y fussent. Ce qui suivoit étoit bien plus propre au sujet."

Die Einrichtung des Palais Royal für die Inszenierung der „Psyché" machte manche Veränderungen der bisher dort benützten Bühne notwendig. So baute Molière seine alte Bühne ziemlich gründlich um[42]), hob das Niveau der Bühne, um Raum für die Untermaschinerie zu bekommen, erweiterte die Obermaschinerie, konnte aber doch den Aufwand an Maschinen, mit denen das Grand Théâtre des Tuileries aufgewartet hatte, nicht im gleichen Ausmaß einsetzen[43]). Das „Registre de La Grange 1658—1685[44]) (jenes Mannes, der zu Lebzeiten Molières dessen Adlatus, Schauspieler, Faktotum für alles war) gibt genaue Angaben über die Vorbereitungen für die Aufführung der „Psyché" im Palais Royal:

„1671. 7. Juin. Les repetitions de Psyché ont commencé.

19. Juillet. Psyché. Il est à remarquer que le Dimanche 15 Mars de la p^te année 1671, avant que de fermer le Theastre, la troupe a resolu de faire restablir les dedans de la salle qui avoient esté faicts à la haste lors de l'establissement et à la legere, et que par delliberation il a esté conclu de reffaire tout le Theastre, particulierement la charpente, et le rendre propre pour des machines; de raccomoder touttes les loges et amphitheastre, bans et balcons, tant pour ce qui regarde les ouvrages de menuiserie que de tapisseries et ornemens et commoditez, plus de faire un grand plaffond qui regne par toutte la salle, qui jusques au d^t. jour 15^me Mars n'avoit esté couverte que d'une grande toille bleue suspendue avec des cordages. De plus, il a esté resolu de faire peindre les d^t

---

[40]) Menestrier, a. a. O., S. 219. Die Pfauen konnten, wie ein Sohn Vigaranis in einem Briefe mitteilt, ihre Schwänze zu köstlichen Rädern mittels eines Mechanismus aufschlagen; vgl. Prunières, L'Opéra ..., a. a. O, S. 218.

[41]) Les Ballets anciens et moderns selons les règles du théatre, 1682, S. 263 f.

[42]) René Bray, Molière, a. a. O.; G. Bapst, Essai sur l'Histoire du Théâtre, Paris 1893, S. 365.

[43]) René Bray, Molière, a. a. O.

[44]) Hrsg. von der Comédie Française, Paris 1876.

plaffonds, loges, amphitheastre et generallement tout ce qui concerne la decoration de la d^te^ salle, où l'on a augmenté un troisiesme rang de loges qui n'y estoit point cy devant. Plus, d'avoir doresnavant à touttes sortes de representations, tant simples que de machines, un concert de douze violons; ce qui n'a esté executé qu'aprez la representation de Psyché.

Sur la d^te^ delliberation de la Troupe, on a commancé a travailler aux d^ts^ ouvrages de reparation et décoration de la salle le 18^me^ Mars qui estoit un mercredy, et on a fini un mercredy 15 Avril de la p^te^ année. La despance generalle s'est montée en bois de menuiserie, charpenterie, serrureries, peintures, toilles, clous, cordages, ustencilles, journées d'ouvriers, et generallement touttes choses necessaires, à 1989 livres, lo sols. Les Italiens sont entrez dans la moitié de la d^te^ despance et ont remboursé à la Troupe pour la d^e^ moitié, 994 livres, 15 sols. Le d^t^ jour Mercredy 15 Avril, aprez une delliberation de la Compagnie de representer Psyché qui avoit esté faitte pour le Roy, l'hyver dernier, et representée sur le grand Theastre du pallais des Tuilleries, on commencea faire travailler tant aux machines, decorations, musique, ballait, et generallement tous les ornemens necessaires pour ce grand spectacle.

Jusques icy les musiciens et musiciennes n'avoient point voulu parroistre en public; ils chantoient à la Comedie dans des loges grillées et treillisées, mais on surmonta cet obstacle, et avec quelque legere despance on trouva des personnes qui chanterent sur le Theastre à visage descouvert, habillez comme les Comediens, savoir: M^lle^ De Rieux, Mrs. Forestier, Mosnier, Champenois, M^lle^ Turpin, Grandpré etc., Mrs. Ribon, Poussin.

Tous les d^ts^ frais et despances pour la preparation de Psyché en charpenterie, menuiserie, bois, serrurerie, peintures, toilles, cordages, contrepoids, machines, ustenciles, bas de soye pour les danseurs et musiciens, vin des repetitions (plaques de fer blanc), ouvriers, fils des fer et letton, et generallement toutes choses, se sont montées à la somme de 4359 livres. Dans le cours de la piece, Mons. de Beauchamps a receu de recompanse pour avoir faict les balletz et conduict la musique 1100 livres non compris les 11 livres par jour que la Troupe lui a données, tant p^r^ battre la mesure à la musique que p^r^ entretenir les balletz . . .

1672: 11. Nov.: On a repris Psyché. Les frais extraordinaires se sont montez à cent louis d'or pour remettre touttes choses en estat et remettre des musiciens, musiciennes et danseurs à la place de ceux qui avoient pris party ailleurs."

Hatte man die Maschinen Vigaranis aus der Salle des Tuileries übernommen? Vergleicht man die Ziffern für die Kosten der Dekoration mit denen, die für „Orfeo" und „La Toison d'or" ausgegeben worden waren, oder auch nur mit der Summe, die der Saalbau (ohne Maschinen) in den Tuilerien gekostet hatte[45]), oder zieht man zum Vergleich die Honorare der Dichter[46]) oder Choreographen[47]) heran, dann kann die für die Renovierung des Saales und der Bühne

[45]) Prunières, L'Opéra . . ., a. a. O., S. 216, gibt 120.000 Pfund an.

[46]) La Grange verzeichnet z. B. für den 12. III. 1663: 800 Pfund für ein Stück von De la Calprenède.

[47]) 1.100 Pfund außer Tageshonorar (von 11 lv.) für Beauchamps.

im Palais Royal bezahlte Summe nur äußerst bescheiden anmuten und die Einrichtung einer neuen Dekoration schließt sich damit aus. Übernahm man aber Vigaranis Dekorationen, dann mußten diese den neuen Platzverhältnissen angepaßt werden, u. U. auch durch ältere Dekorationen aus den vorangegangenen Spielzeiten Molières im Palais Royal ersetzt und ergänzt werden.

Man hatte dem Publikum des Molière-Theaters allerdings versichert, daß es „les mêmes ornements, même êclat, mêmes agréments", die gleichen „changements de lieu", die gleichen „machines" und die „mêmes habits" zu sehen bekomme, wie die Gäste Ludwig XIV. in den Tuilerien[48]). Am 24. Juli des Jahres 1671 fand die Première der Psyché im Palais Royal statt. Die Aufführung hatte einen solchen Erfolg, daß man sie 38mal an den folgenden Spieltagen wiederholen mußte[49]). Anfang Januar 1672 wiederholte man die Aufführung und spielte bis Anfang März; die am 11. November erneuerte Reprise brachte eine Folge von Aufführungen bis zum 24. Januar 1673.

H. Schweitzer[50]) zählte für die Lebenszeit Molières, also bis zum 17. Februar 1673 allein 82 Aufführungen im Palais Royal. Bei Bapst finden sich Reprisen für das Jahr 1686 (Maquette von Pizzoli)[51]) und für das Jahr 1703[52]) verzeichnet. Im Monat Dezember 1671 übernahm Lully Teile aus den Psyché-Intermedien (Prolog, Plaintes Italiennes, Forges de Vulcain, Finale) in sein großes „Ballet des Ballets", in dem daneben noch Ballettszenen aus der „Pastorale Comique", aus „Georges Dandin" und „Bourgeois gentilhomme" (Türken-intermedium) erschienen[53]). Dieser vielfache Widerhall, den „Psyché" fand, findet nicht sein geringstes Zeugnis in den zahlreichen Textdrucken, die erschienen. Allein vier verschiedene Drucke aus dem Jahre 1671 sind in der Bibliothèque Nationale in Paris vorhanden[54]).

Begeisterte Stimmen von Zeitgenossen zeugen dafür, daß man Corneille einen großen Anteil am Erfolg der „Psyché" zuschrieb. So preist z. B. Cailhava

---

[48]) Robinet, Lettre en vers (1. Ausg. 1671).

[49]) René Bray, Molière, a. a. O., S 146. G. Michaut gibt in seiner Molière-Ausg. (a. a. O.), Bd. XI, S 289, an, daß diese 38 Vorstellungen des Jahres 1671 allein 33.000 Pfund einbrachten; bis zum Jahre 1673 hätte „Psyché" mit insgesamt 82 Auff. 77.119 Pfund eingespielt.

[50]) Molière u. s. Bühne, IV. Heft, Wiesbaden 1882, S. 112.

[51]) a. a. O., S. 366. [52]) a. a. O., S. 376.

[53]) Prunières, L'opéra . . ., a. a. O., S. 361.

[54]) 1671, Paris bei R. Ballard, 4°, 43 S., Ausg. der Gesangstexte zu der Auff. in den Tuilerien; 5 Ex. in Bibl. Nat. de Paris, Sign.: Yf. 1036, 1240, Rés. Yf. 1236, 1558, 2381;
1671, Paris bei R. Ballard, 4°, 48 S., 2 Ex., Sign.: Rés. Yf. 1079 u. 1557;
1671, dass., 4°, 49 S., Sign. Yth. 3526;
1671, bei P. Le Monnier, 12°, 90 S. Textausg. (privilège du 31. 12. 1670, achevé d'imprimer du 6. oct. 1671), Sign.: Rés. Yf. 4201;
Im Jahre 1673 erschien dann ein Textbuch, Paris bei C. Barbin, 91 S., 12°, 2 Ex., Sign. Rés. Yf. 3145, Rés. Yf. 4202;
Im Jahre 1693 erschien ein Textbuch in Amsterdam, bei H. Wetstein, 8°, 84 S., mit Frontispice-Kupfer, Sign. der Bibl. Nat. Paris: Yf. 10238;
Lullys „Ballet des Ballets, dansé devant le Roy à Saint-Germain-en-Laye, au mois décembre 1671", erschien bei R. Ballard, Paris 1671, 4°, 64 S. (darin Fragmente der Balletts aus Psyché);
„Psiché, Tragédie", Paris 1678 (représentée par l'Academie royale de musique),

(Membre de l'Institut national de France) in seinen „Etudes sur Molière[55]) die Leistungen des Dichters: „... le grand Corneille: à soixantequatre ans il retrouva le feu, la grace dont il avoit besoin pour peindre la plus vive, la plus délicate des passions éprouvée par l'Amour lui=même. La scène brûlante de sentiment dans laquelle le dieux des cœurs et Psyché se déclarent mutuellement leur amour, sera toujours regardée comme un chef=d'oeuvre ... Convenons, en terminant cet article, que la principale gloire de l'ouvrage appartient à Corneille, mais disons aussi que Molière, déjà honoré par le choix qu'il avoit fait de ce grand homme, lui abandonna la palme sans la moindre jalousie."

Voltaire[56]) hebt in seiner Molière=Ausgabe aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts die Bedeutung Corneilles für dieses Werk hervor: „L'Auteur de Cinna fit à l'âge de 64 ans cette déclaration de Psyché à l'Amour, qui passe encore pour un des morceaux les plus tendres et les plus naturels qui soient au Théâtre."

In all diesen Dekorationsstücken (Andromède, Toison d'or, Psyché) hatte Corneille mit größtem Interesse und auch, wie gerade aus seinen eigenen Beschreibungen und Kommentaren zu den beiden ersteren hervorgeht, mit heller Begeisterung für die Zauberkünste der Maschinenmeister mitgearbeitet und seine Feder als Textdichter zur Verfügung gestellt. Er verschmähte keineswegs, dem öffentlichen Geschmack seiner Zeit an Maschinenspektakeln entgegenzukommen.

Vergleicht man die Dekorationen von Orfée, Andromède, Toison d'or, Ercole amante und Psyché miteinander, so stellt sich heraus, daß ein gewisser Schematismus sie beherrscht, der für die Bühne des Barockzeitalters im allgemeinen bezeichnend ist. Immer wieder kehren: Hain, Garten, herrlicher Palast, Stadtplatz mit Villen in verschiedenem Architekturstil, Flußufer, Kai, schreckliche Einöde, Felsenschlucht, dunkle Grotte, romantisches Wäldchen, Heerlager, Unterwelt und Himmel als Schlußapotheose wieder. Was die Kulissen nicht herzuzaubern vermochten, ergänzten die Maschinen, deren größten oft das Ausmaß der gesamten Bühne einnahmen.

Die in Andromède, Toison d'or und Psyché getroffene Auswahl an barocken Typenszenen zeigt deutlich den Einfluß der ersten Orfeo=Inszenierung in Paris, deren Grundtypen: Stadtbild, Hain (Garten), Tempel (Palast), öde Gegend (Hölle), Olymp hier verschieden variiert wiederkehren.

„Ercole amante" und „Psyché" zeigen besonders deutlich mit ihren Dekorationen der Unterwelt diesen Einfluß. Zieht man zum Vergleich Wiener Opernwerke der gleichen Zeit heran, zu denen Lodovico Burnacini die Dekorationen schuf, dann findet man die gleichen Räume gestaltet. Nur in der Art der Prunk=

---

hat nur noch Prolog, Intermedien und 1. Akt der alten Fassung; der Rest stammt von Thomas Corneille; die Kostüme zu ds. Inszenierung schuf Jean Bérain (vgl. André Tessier, Bérain créateur du pays d'opéra, Revue Musicale, a. a. O., S. 59);

Für die Wirkung und Leistung Vigaranis vgl.: Agne Beijer, Vigarani et Bérain au Palais Royal (= Revue d' Histoire du Théâtre, Heft II—IV, 1956, S. 184 ff.).

[55]) Paris 1802, S. 281.

[56]) Analysen der einzelnen Stücke Molières für seine Quartausgabe des Jahres 1734, abgedruckt in der späteren Ausgabe von Arkstee et Marcus, Amsterdam und Leipzig 1765.

entfaltung und Detailgestaltung, als eigenster Zutat der Dekorationskünstler, unterscheiden sich diese Grundtypen. Besonders Vigarani und seine Söhne scheinen es ebenso wie Sourdéac auf gesteigerte Effekte in der Größe der Maschinen und der Spielart ihrer Entfaltung ehrgeizig und mit dem Willen, die Vorgänger zu übertreffen, abgesehen zu haben.

Es ging ein gewisser Zwang für den Textdichter von diesen Dekorationen aus und der Dramatiker mußte einen Erde, Himmel und Hölle umfassenden Stoff für diese Bühne suchen. Hatte der Dichter diesen Stoff gefunden — die antike Mythologie bot sich hier hilfreich an — dann galt es, ihn möglichst organisch den Dekorationen anzupassen, dem Stoff diese Dekorationen, wie Personen ihre Kostüme anzulegen. Da mußten die Maschinen „dramaturgisch" genützt werden, wenn sie nicht äußerlich bleiben sollten; d. h. die Maschinen mußten als Hebelpunkte in den dramatischen Gang eingeführt werden, wie sich Corneille rühmt, dies mit Erfinderkraft durchgeführt zu haben. Bis spät ins Wiener Maschinentheater des Vormärz hinein, bis zu Raimunds Werken hinauf, kann man eine Widerspiegelung dieser dramaturgisch eingesetzten Maschinenwelt des Theaters wiederfinden. Das Wiener Barocktheater aber hatte diese Kunst ebenfalls schon ausgebildet. Von den Göttermaschinen gehen die Orakel aus, die die Menschen in Verwicklungen bringen (vgl. Corneille: Andromède); der Streit in der Götterwelt findet eine Entsprechung in den Streitigkeiten auf der Erde (Fr. Sbarra, Il pomo d'oro, 1668 Wien; Corneille, Toison d'or; Nicolo Minato, Die Erlangung deß Guldenen Flusses, Wien 1678; Corneille-Molière, Psyché). Die Götter nehmen — immer auf ihren Maschinen erscheinend — Partei für die Menschen, helfen ihnen, setzen ihnen Widerstände entgegen und führen zuletzt doch eine freundliche Lösung der Konflikte herbei, so daß am Schluß alle vier Elemente des Kosmos: Feuer, Wasser, Luft und Erde, sich wieder vertragen und der Mensch in diesem Welttheater gut aufgehoben ist, sei es, daß er mit den Göttern in die Unsterblichkeit dieser phantastischen Theaterhimmel eingeht (Orfeo, Psyché), sei es, daß er ein irdisches Glück genießen kann (Toison d'or, Andromède), sei es, daß alle Elemente sich vereinen zu einer grandiosen Huldigung an den regierenden Landesherrn (Pomo d'oro) mit Aufbietung aller Künste auf der Bühne: Dekoration, Musik, Ballett, Gesang, zu einem großen festlichen Finale.

Verglichen mit den strengeren, ganz auf das Wort gestellten Werken der französischen Klassik erscheinen diese Maschinenspektakelwerke als eine andere Welt; es handelt sich hier wohl um eine Gegensatzwelt, aber um eine Gegensatzwelt, die als erlebnismäßige und geistige Komplementärregion verstanden werden will. Handelt es sich doch nicht nur um den gleichen Autor, der „Cinna" und „Andromède", „Toison d'or" und „Horace", „Rodogune" und „Psyché" geschrieben hat, sondern auch um das gleiche Publikum, das als Hofpublikum und als Pariser Stadtpublikum diese Stücke liebte ohne jene zu mißachten; ein Publikum, das für beide Arten sein Angesprochensein äußerte durch den Beifall, den es der hohen Tragödie wie dem Maschinenstück und der Komödie zukommen ließ.

Das 17. Jahrhundert ist ein Jahrhundert, das schmerzlich zerrissen zwei Seelen in seiner Brust trägt; ein Zeitalter, das mehrere Möglichkeiten hat, seine Grunderlebnisse in verschiedensten Formen auszudrücken. Elementar steht auch im Mittelpunkt des Maschinentheaters — wie in dem der Tragödie — die Frage nach dem Rang der Leidenschaften, vor allem der Liebe und des Ruhms. Und wie dort die Leidenschaften bald als zärtliche Schwächen, bald als dämonische Passionen gezeigt werden, so geschieht es auch im Maschinentheater; nur sind hier die Aspekte in einem weiteren Ausmaß sichtbar gemacht. Die Dimensionen, in denen der Mensch steht, werden ins Sichtbare und Greifbare projeziert:

So kann man die Götterwelt, die hier dargestellt wird, einesteils als die Projektion der inneren Passionen des Menschen ins äußerlich Sichtbare von greifbaren Mächten und Kräften deuten; anderseits in ihr den Versuch einer Erklärung für die zwischenmenschlichen Geschehnisse sehen, wobei der Mensch eingeordnet wird in größere Zusammenhänge des Gesamtkosmos, dessen naturbedingte Gegensätze im Menschen und am Menschen ihren Niederschlag finden.

Beide Züge stehen auf einem Boden mit dem Geist der Aufklärung, der sowohl die klassischen, wie die barocken Ausdrucksformen des Denkens und Schaffens in diesem Jahrhundert bestimmt hat. Es drängt sich auf, den mächtigen Einfluß zu bedenken, den Descartes im Frankreich dieser Zeit auf den Lebens-, Erlebnis- und Denkstil der Menschen ausgeübt hat.

Durchdrungen von der Überzeugung, den Menschen und den Kosmos zu kennen, spielt hier ein Zeitalter seine Menschen- und Weltabbildungsspiele auf der Bühne: in der strengen klassischen Dramatik mit den subtilen Ausdrucksgestaltungen des Seelenlebens, im Maschinentheater aus der Lust, einen neuen Kosmos mit technisch-künstlerischen Mitteln zu gestalten.

Als Komplementärfaktoren muß man wohl diese beiden Emanationen ein und desselben Welt- und Menschenbildes auffassen. Daß hinter beiden Ausdrucksformen die gleichen irrationalen Beunruhigungsherde standen, die auch den Geist der Aufklärung in diesem Jahrhundert so kräftig und extrem hervortrieben, läßt sich kaum übersehen; besonders, wenn man die großen, imponierend heroischen Untergänge der Helden in Corneilles klassischem Theater betrachtet, in dem immer mehr die Bewunderung der Größe des Menschen als die seiner Maße und Tugend im Vordergrund stand; das gleiche gilt aber auch für den maßlosen Aufwand in den Finalakten der Maschinenstücke, in denen Menschen und Götter am Schluß Frieden schließen und die Menschen mit ihrem Schicksal aus der Hand Jupiters zufrieden sind und die Götter sich wieder versöhnen; es sind Riesenszenen, die hier entfaltet werden, die vom Himmel durch die Welt zur Hölle greifen, um die Gegensätze zu erklären und die Versöhnung zustande zu bringen.

Barocke und klassische Stil- und Denkwelt mischen sich in Corneilles Werken. Mit Bewunderung, mit Befremden angesichts des literarhistorischen Corneille-Bildes und mit neu erwachter Einfühlungsmöglichkeit können wir heute diese klassisch-barocke Schichtung bei Corneille feststellen und als Einheit ge-

nießen: in seinen klassischen Werken die barocke Komponente des Menschenbildes, in seinen barocken Maschinenstücken die klassisch schlanke Sprache der Verse, die kausal rationalen Begründungen für das Außerordentliche und die kultivierte Diagnose der Seele.

Am Beispiel Corneilles wird deutlich, wie diese barocke Maschinentheaterwelt im Frankreich des 17. Jahrhunderts nicht als minderwertig der Klassik gegenüber und als veräußerlichte Kultur gewertet werden will, etwa als Mode, die aus Italien kommt und vom Hofe als Gesellschaftsvergnügen übernommen wird; wir haben es hier vielmehr mit einem europäischen Saecular-Ausdruck zu tun, der hier in Frankreich, ebenso wie in anderen Ländern, einen speziell gefärbten Niederschlag findet. Natürlich nahm man viele Anregungen aus Italien auf; natürlich bediente man sich der italienischen Bühnentechnik, und natürlich spiegelt sich das Schablonenhafte der üblichen Bildabfolge auch im französischen Theater wider.

Aber erstens geht es hier um ein gesamteuropäisches Phänomen im Zeitalter neuer technischer Erfindungen und Regsamkeit des Geistes für das Wunderbare, das technische Möglichkeiten und Fertigkeiten des Menschen zu schaffen vermögen; zweitens aber wurde der italienische Einfluß der Bereitstellung dieser technischen Mechanik der Bühne von Corneille dramaturgisch dem französischen Gestaltungswillen vollkommen amalgamiert und mit dem Geiste der französischen Kunstauffassung so sehr erfüllt, daß das französische Maschinenstück neben der französischen klassischen Tragödie und Komödie dieses Jahrhunderts ebenfalls als ureigenster Ausdruck französischer Kunst im Spiel der europäischen Ausdrucksformen auf dem Gebiet des Theaters angesehen werden darf und sich keineswegs wie ein Aschenputtel neben seinen bisher als vornehmer geachteten Musenschwestern zu verstecken braucht. Es ist so bezeichnend, daß die Opern von Luigi Rossi (Orfeo) und von Cavalli (Ercole amante u. a.) in Paris auf keine große Begeisterung stießen und als langweilig empfunden wurden, während die großen Erfolge des Maschinentheaters sich einstellten, als in den gleichen Dekorationen von Torelli und Vigarani Corneille und Molière es verstanden, diese Welt auf französische Weise zu beleben und die Dekorationen aus französischem Geist „zu spielen".

Diese drei Maschinentheatergestaltungen, mit Balletteinlagen und Intermedien zwischen den einzelnen Akten der „Andromède", der „Toison d'or" und der „Psyché" stehen als Marksteine auf dem Wege zur Begründung der französischen Oper. Wie „Opern ohne Rezitativ" arbeiteten sie der französischen Opernentwicklung voran und verhinderten, daß die Ablehnung der italienischen Oper in Paris zu einer Abdrosselung der jungen französischen Opernversuche führte. Kein geringerer als Lully, der die musikalische Gestaltung der „Psyché" übernommen hatte, nahm sich in der Folge der Ausbildung der französischen Oper aus französischem Geiste an und führte die „Académie de Musique" als „Opéra" nach dem Tode Molières in den Räumen des Palais Royal. Daß man in diesem Augenblick sich kaum mehr seiner italienischen Herkunft bewußt war, ist sehr bezeichnend für die ganze Entwicklung.

THEATER DER MEDICI

Von Alois Nagler (New Haven, Conn., U. S. A.)

(Schluß)

III. Das Fest von 1600

Anlaß der Festlichkeiten: die Heirat Heinrichs IV. mit Maria Medici. Bei der Hochzeit in Florenz ließ sich der König durch einen Bevollmächtigten vertreten[1]).

Der Festkalender

5. Oktober: Trauung „per procura" im Dom. Bankett im großen Saal des Palazzo Vecchio. Musikalische Einlage: „La Contesa fra Giunone e Minerva" (Text von Battista Guarini, Musik von Emilio de' Cavalieri).

6. Oktober: Aufführung der „Euridice" (Text von Ottavio Rinuccini, Musik von Jacopo Peri) im Pitti Palast.

7. Oktober: Wettreiten.

9. Oktober: Aufführung der Oper „Il Rapimento di Cefalo" (Libretto von Gabriello Chiabrera, Musik von Giulio Caccini, mit Chören von Stefano Venturi del Nibbio, Luca Bati und Pietro Strozzi) im Uffizien-Theater.

Wortwechsel zwischen Juno und Minerva[2])

Die lukullischen Genüsse des Banketts dürfen wir hier ignorieren, wenn auch erwähnenswert ist, daß sich „theatralische" Elemente sogar in der Nachtischgestaltung geltend machten: die großherzoglichen Zuckerbäcker hatten sich sozusagen als Bühnenbildner betätigt. Besondere Anerkennung fand ihre „Winterlandschaft", ein verschneiter Wald mit Tieren und Jägern — alles aus Zuckerwerk. Die Konditoren hatten zum Teil mit Mechanikern zusammengearbeitet, und einige der Zuckertiere konnten sich fortbewegen und verwandeln.

---

[1]) Primärquelle: Descrizione / delle felicissime / Nozze / Della Cristianissima Maestà di Madama Maria / Medici Regina di Francia / e di Nauarra. / Di Michelagnolo Bvonarroti. / In Firenze / Appresso Giorgio Marescotti. MDC. / Con / Licenza de' Superiori. — Weitere Hauptquellen auszugsweise in A. Solerti, Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637 (Firenze 1905), S. 23—27 (aus den Tagebüchern der Settimani und Tinghi). Rinuccinis „Euridice" Libretto ist abgedruckt in A. Solerti, Gli Albori del melodramma (Milano—Palermo—Napoli 1904—05), II, 105—142, der Text von Chiabreras „Cefalo", III, 9—58.

[2]) Unsere Darstellung folgt Buonarrotis „Descrizione".

Für die musikalische Einlage „La Contesa fra Giunone e Minerva" hatte man einen szenischen Rahmen vorbereitet. An einem Ende des Saales der Fünfhundert standen zwei Grotten, aus denen im Laufe des Schmauses zwei leuchtende Wolken hervorkamen und sich im Schweben langsam öffneten. In der einen Wolke saß Juno in ihrem von Pfauen gezogenen Wagen; die Kriegsgöttin thronte auf einem von einem Einhorn gezogenen Wagen in der anderen Wolke. Gleichzeitig wölbte sich ein Regenbogen über den Saal. Nun begann die von Guarini ersonnene und von Cavalieri komponierte „Contesa". Juno drückte ihren Unmut darüber aus, daß sich die kriegerische Göttin bei einem so friedlichen Anlaß eingefunden habe. Nach einem Wortwechsel kamen die beiden Gottheiten schließlich zur Ansicht, daß man bei einem so erlauchten Paar wie Heinrich IV. und Maria Medici auch das Vorhandensein von kriegerischem Mut voraussetzen müsse. Jedenfalls war die eine wie die andere Göttin erschienen, um bei dem „übermenschlichen Gastmahl der Halbgötter" („soprumano conuito di Semidei") anwesend zu sein. Nach einem Loblied auf die Neuvermählten traten die Göttinnen die Rückkehr nach Olympus an.

Peris „Euridice"

Am 6. Oktober wurde Peris[3]) Oper im Pitti-Palast aufgeführt. Buonarroti sagt einfach „nel Palazzo de Pitti"; der estensische Gesandte[4]) spricht von einer „saletta nella parte di sopra del palazzo a Pitti", und Tinghi[5]) gibt als den Ort der Aufführung „su alle stanze del sig. Don Antonio Medici a Pitti". Der Bühnenbildner wird nirgends erwähnt, doch liegt die Annahme nahe, daß Buontalenti bemüht wurde, obwohl die Oper ohne Maschinen auskam. Jedenfalls gab es einen Proszeniumsrahmen, denn Buonarroti spricht von einem „grand' arco" mit je einer Nische zu beiden Seiten: in der einen die Statue der Poesie, in der anderen die der Malerei. Ein Vorhang verhüllte zu Beginn die Szene.

Rinuccinis Libretto ist in einen Prolog und sechs Szenen gegliedert. Nach dem von der Tragödie gesungenen Prolog spielten die Szenen 1–3 in „herrlichen Wäldern" („selue uaghissime"), die zum Teil dreidimensional und zum Teil gemalt waren („e rileuate, e dipinte"). Die Beleuchtungskörper waren so geschickt verteilt, daß die Bühne im strahlenden Tageslicht dalag („per li lumi ben dispostiui piene di una luce come di giorno"). Die vierte Szene spielte in der Unterwelt, in einer Dekoration von schauerlichen Felsen, entlaubten Bäumen und blassen Pflanzen. Weiter im Hintergrund sah man durch eine Felsenöffnung die brennende Stadt des Dis mit ihren züngelnden Flammen, brennenden Türmen und einem in Kupferrot glühenden Himmel. Am Ende der Hadesszene heißt es in Rinuccinis Libretto: „Si rivolge la scena, e torna come prima." Das verwendete Verbum „rivolgersi" in der Hauptbedeutung von „sich umdrehen" mag auf

[3]) Im „A Lettori" zu seiner Ausgabe der „Euridice" gibt Peri an, daß Giulio Caccini einige Gesänge beigesteuert hat. Vgl. E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500–1700 (Berlin 1892), II, 65 und O. G. Th. Sonneck, Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800 (Washington 1914), I, 460.

[4]) In einem Schreiben an den Herzog von Modena, abgedruckt in Solerti, Musica, S. 27.

[5]) Solerti, Musica, S. 25.

die Verwendung von Drehprismen deuten. Jedenfalls spielten die 5. und 6. Szene wieder in der ersten Dekoration. — Was wir sonst an Berichten über die Aufführung haben, bezieht sich auf die mitwirkenden Sänger und Instrumentalisten[6]). Francesco Rasi sang Aminta, Antonio Brandi den Hirten Arcetro, Melchior Palantrotti den Pluto, Jacopo Giusti die Dafne.

Caccinis „Il Rapimento di Cefalo"

Am Abend des 9. Oktober versammelten sich im großen Saal über den Uffizien an die 3000 Männer und 800 Frauen, um der Aufführung von Caccinis Oper beizuwohnen, für die Buontalenti die Bühnenbilder geschaffen hatte.

Der rote Seidenvorhang mit Goldfransen hatte Verzierungen aus Blätterwerk, Lilien und Wappenkugeln. Er teilte sich in der Mitte und wurde seitwärts gezogen, wo zwei Frauengestalten die Bühne seitlich abschlossen, Personifikationen der Theorie und der Praxis. Den oberen Abschluß bildete ein von Amoretten gehaltener Fries mit dem von Großmut und Würde umgebenen Medici-Wappen in der Mitte.

Die Dekoration für den Prolog war ein Berg, an die 20 Ellen hoch und mit Bäumen und Büschen bewachsen. Der Fuß des Berges breitete sich über die ganze Bühne aus. Im Hintergrund schwebten Wolken. Auf dem Bergesgipfel stand ein geflügeltes weißes Pferd, der Pegasus, durch dessen Hufschlag die Quelle Hypokrene auf dem Berge Helikon entstanden war. Die Zuschauer sahen denn auch das Wasser der Quelle über den Abhang des Musenberges zu Tal rieseln. Im Schatten der Myrten und Lorbeerbäume saß Apollo mit den neun Musen, und in deren Mitte die Verkörperung der Poesie: eine lorbeerbekränzte Frau mit über die Schultern fallenden Haaren; in einer Hand die Leier, in der andern das Plektrum; von ihrem Gürtel hingen Schleier in vier Farben, ein Hinweis auf die vier edelsten Arten der Dichtkunst; als Fußbekleidung trug sie einen Kothurn und einen Soccus. Langsam stieg sie auf einem gewundenen Pfad vom Berg herab, wobei sie ihr Kostüm von verschiedenen Seiten zur Schau stellte. Sie trat an den Bühnenrand vor, machte ihre Reverenz und begann „con diuina voce" zu singen, indem sie sich erst als Poesie vorstellte und dann zu einem Preislied auf die neue französische Königin überging; auch sagte sie große Taten für Heinrich IV. und seine Nachkommen voraus.

Nach Beendigung des Prologs versank der Berg vor den Augen der Zuschauer. Buonarroti verwendet den Ausdruck „sgonfiandosi", wohl um anzudeuten, daß sich der Berg zusammenzog wie ein Ballon, aus dem die Luft entwich. Während der Berg in die Versenkung glitt, sangen die Musen im Chor. Der Helikon muß also aus einem festen Gerüst bestanden haben, das die erhebliche Last von Personen und Bäumen trug, und aus von unten nur leicht gestützten Leinwandteilen, die nicht praktikabel waren, sondern nur Ausdehnung vortäuschten.

Kaum war der Berg verschwunden, begann der erste Akt der Oper. Es „enthüllten sich" der Bühnenboden und die ersten Kulissen („il piano della scena,

[6]) Peris „A Lettori" in Vogel, II, 65—66. Hinter der Bühne („dentro alla Scena") wirkten hervorragende Instrumentalisten mit: Jacopo Peri (Gravicembalo), Don Garzia Montalva (Chitarrone), Giovanbattista Jacomelli (Lira grande), Giovanni Lapi (Liuto grosso).

e le prime prospettiue scopertesi"), und man sah weite Ebenen, tiefe Höhlen und schattige Wälder. Die Bühne war kaum beleuchtet, denn es war die Zeit vor der Morgendämmerung. Auf Felsen saßen Jäger, die den Anbruch des Tages erwarteten. Sie hatten Windhunde bei sich und verziertes Jagdgerät. Einer von ihnen, der kostbarer gekleidet war, schlief noch: Cephalus. Auf der dem Schlafenden gegenüberliegenden Seite, im Osten, erschien eine Wolke am Himmel. Sie war rosenfarbig und mit Gold und Silber umrandet. Als sie sich langsam zur Erde neigte, öffnete sie sich und enthüllte eine hübsche junge Dame mit leuchtendem Antlitz und goldenen Flügeln: Aurora. Von der Wolke spalteten sich kleine Wölkchen ab, die die Göttin der Morgenröte umgaukelten. Aurora erschien in einem rötlich schimmernden weißen Gewand. Während des Niederschwebens sang sie ein Lied, und Parfümduft verbreitete sich im Zuschauerraum. Kaum war Aurora auf der Bühnenwiese („su gli scenici prati") gelandet, lenkte sie auch schon ihre leuchtenden Füße mit leichten Schritten auf den schlafenden Cephalus zu und gestand ihm ihre Liebe. Inzwischen schloß sich die Wolke und kehrte, immer kleiner werdend, in den Himmel zurück, ein Effekt, der gebührend bestaunt wurde. Zugleich veränderte sich das Aussehen des Bühnenbildes („le scene si trasformarono"), und die Teile, die bisher unbeleuchtet gewesen waren, wurden erhellt. Die gemalten Anhöhen, („le dipinte piaggie"), die Gipfel der Berge, die Wipfel der Bäume erstrahlten in goldenem Glanz. Die Annahme liegt nahe, daß Buontalenti hier transparente Flächen von rückwärts beleuchtete. Nach einem Duett entfernten sich Eos und Cephalos zusammen, während die Jäger noch zurückblieben, um vor ihrem Abgehen noch einen von Stefano Venturi del Nibbio komponierten Chor zu singen.

Nun zeigte sich der eifersüchtige Tithonos mit zerzaustem Bart und grauweißem Haar auf einer großen Wolke. Den Verlust der Geliebten beklagend, suchte er die ganze Bühne nach ihr ab. Auf ihrer Reise durch die Luft verwandelte sich die Wolke: einmal wurde sie größer, dann wieder kleiner; nun glich sie einem Delphin, dann wieder einem Pferd, einem Wald oder einem Berg. Die vielschichtige („doppia per molte falde") Wolke verlor sich schließlich hinter anderen Wolken, und das Bühnenbild verwandelte sich („il tutto cambiar si vide") für den zweiten Akt.

An die Stelle der Wälder und des Festlandes trat nun das Meer. Ganz im Hintergrund („per profondissime lontananze") ein paar Inseln und bläuliche Berge. Um diesen Effekt zu erzielen, hatte Buontalenti einen ziemlich niedrigen Fluchtpunkt gewählt („per lo punto addai basso posto di quella prospettiua sfugente"). Die Wogen des Meeres schäumten, und man konnte ihr Rauschen hören. Von einer Seite kam ein Walfisch, 14 Ellen lang, von der anderen der Wagen des Helios mit vier Pferden bespannt, von denen man zunächst nur die Köpfe sah, bis sie sich langsam hocharbeiteten und schließlich zur Gänze sichtbar wurden. Sie keuchten und schüttelten ihre Mähnen und waren kaum zu zügeln. Der goldene Wagen war mit Edelsteinen besetzt und mit Reliefs geschmückt: die Verfolgung Dafnes durch Apollo und die Verwandlung der Nymphe in einen Lorbeerbaum; Apollo, den Drachen tötend; die 12 Zeichen

des Tierkreises. Der Wagenlenker stand aufrecht, eine strahlende jugendliche Erscheinung, mit goldenem Haar und in leuchtender Gewandung.

Der Walfisch war eine „grandissima bestia" mit silbernen Schuppen und einem holprigen Rücken, auf dem sich der alte Okeanos im Gleichgewicht hielt. Sein langer borstiger Bart war mit grünem Moos durchwachsen; er trug eine Königskrone, denn nach Thales war das Wasser der Anfang aller Dinge; ein weicher Mantel, mit Seeornamenten verziert, hing ihm von den Schultern und über den Rücken des Wals, der von Tritonen umschwommen wurde, rauhen Burschen, schuppig und von grün=blauer Farbe. Mit ihren gegabelten Schwänzen peitschten sie das Wasser und bliesen auf Tritonshörnern. Der Wal hatte Stacheln, die er spreizen, aber auch wieder einziehen konnte. Seine Ohren schlugen wie die Flügel einer Fledermaus, und seine großen gelben Augen rollten. Das Ungetüm konnte seinen Kopf untertauchen und kam dann triefend wieder an die Oberfläche, spie das Wasser in Strahlen aus. Die weißen Fangzähne im roten Zahnfleisch ragten über die runzligen Lefzen und zermalmten glänzende Fische, die aus dem Meer emporschnellten. Auf dem Himmel trieben Wolken. Kurz, die Zuschauer kamen hier auf ihre Rechnung und konnten zufrieden sein mit diesem „caos di macchine", das von Buontalenti heraufbeschworen wurde.

Mit grimmer Stimme fragte Okeanos den Sonnengott, was der Grund sei für den verzögerten Tagesanbruch? Wie um die Antwort auf diese Frage zu geben, erschien jetzt Amor in den Lüften, ein geflügelter Knabe mit verbundenen Augen, den Pfeil in der Hand, den Köcher quer über die Brust. Auf seiner Wolke durchquerte der Liebesgott nach Vogelart die Luft, „con moto distorto" dahin und dorthin fliegend. Zwei Scharen Amoretten waren seine Gefährten, die, einander bei den Händen haltend, in der Luft einen Reigen aufführten („facessero a mezza l'aria vn solo coro tondo"). „Mirabilissimo!" Nun tauchte das Seeungetüm mit seinem Reiter unter, zuerst mit dem Kopf, dann mit dem gekrümmten Rücken, wobei das Wasser hochspritzte. Auch Helios — ohne Morgenröte kein Tag — versank in die Tiefe des Meeres, und seine Pferde mußten den ungewohnten Kurs nehmen. Der Himmel war des Sonnenlichts beraubt, und eine traurige Stimmung legte sich über das ganze Bild; sogar die Wellen hatten ein gläsernes Aussehen. Aber Amor und der Amorettenchor feierten den Sieg der neuen Liebe Auroras. Dann verschwanden sie und mit ihnen das Seestück.

Wieder erschien eine Waldlandschaft, verschieden von der des ersten Aktes, und Aurora und ihr Liebhaber hatten Gelegenheit für ein Duett. Nach ihrem Abgang verdunkelte sich die ganze Bühne „in vn tratto", und die Dekoration verwandelte sich in eine düstere Felsenlandschaft mit Ruinen und dunklen Bäumen. Im tiefsten Hintergrund („nell' vltimo confino") erschien, mohnbekränzt, die Nacht, in einen bestirnten blauen Mantel gehüllt und in schwarze sternbesäte Schleier. In ihren Armen hielt sie zwei kleine Kinder, das eine weiß, das andere schwarz, ihre Söhne, Schlaf und Tod. Von ihren Schultern wuchsen schwarze Flügel. Man hatte den Eindruck, sie sei aus den Cymerischen Höhlen hervorgekommen. Ihr Wagen war aus poliertem Gold und wurde von zwei Eulen gezogen. Die vier Räder hatten keine Reifen: man sah nur strahlende Speichen,

die in Sterne ausliefen — ein Symbol der vier Nachtwachen! Je höher der Wagen der Nacht stieg, desto dunkler wurde es, und der Himmel verlor seine blaue Farbe. Das Staunen der Zuschauer erreichte seinen Höhepunkt, als auch die Lichter im Saal abgeblendet wurden und sich zu Sternpunkten zusammenzogen. Ein großer Mond stieg auf, aber als Sichel, um größere Helligkeit zu vermeiden, und sein Farbton änderte sich, wenn Wolken vor ihm vorbeiglitten. Über Frau Nacht bildete sich ein Halbkreis von Sternzeichen, und jedes dieser Tierkreiszeichen hatte die Gestalt und Bewegung, die ihm zukam. Über jedem Zeichen schwebte ein engelsgleicher Jüngling, um anzudeuten, daß der Kreislauf der Natur unter göttlichem Einfluß steht. Man hatte diese Jünglinge wegen der Schönheit ihrer Stimmen ausgewählt, denn sie hatten zu singen, während sie ihre kreisende Bewegung mit großer Geschicklichkeit ausführten. Die Nacht verschwand ein paarmal hinter Wolken, kam wieder zum Vorschein und ward schließlich nicht mehr gesehen. Sie stieg zu Jupiter auf, um sich über den jüngsten Aurora-Skandal zu beschweren. Nun wurde es wieder heller auf der Bühne, und es begann der vierte Akt.

Es bebte die Erde und bildete Spalten. Eine tiefe geräumige Höhle bildete sich, und wiederum waren die Zuschauer fasziniert, als sie „tanto di voto sotto la scena" sahen. Die Bühne glich nun einem unterirdischen Bergwerk mit Metallen und Steinen in den verschiedensten Formen und Farben. Verborgene Quellen rauschten, und Dämpfe stiegen auf, deren parfümierter Dunst sich in das Auditorium hineinzog. Aus dem eingestürzten Geklüft erhob sich eine Erdmasse in der Form eines kleinen Berges, der sich von innen her bewegte, als ob Maulwürfe darin wühlten. Schließlich platzte die Hülle des Berges, der sich teilte und den Blick auf eine Frau freigab, die die Erdgöttin Berecynthia darstellte, die Mutter und Ernährerin alles Lebens. Sie trug ein erdfarbenes Gewand und eine Mauerkrone. Sie klagte, daß — infolge von Auroras Abenteuer mit Cephalus — die Sonne nicht aufgehe, deren lebenspendende Strahlen zum Wachstum nötig seien. Plötzlich erschien Amor in einem Wolkenwagen, der sich von dem unterschied, in dem er zum erstenmal gekommen war. Der Liebesgott stellte eine günstige Wendung in der Aurora-Affäre in Aussicht, und Berecynthia verschwand daraufhin.

Nun trat eine partielle Dekorationsveränderung ein: „la scena tornata a segno", was so viel heißt wie „verwandelte sich". In einer Himmelsöffnung erschien Merkur mit Flügelhelm und Caduceus. Im Auftrag Jupiters befahl er Amor, Aurora zur Besinnung zu bringen, damit der Weiterbestand der Welt gesichert sei, denn ohne Morgenröte kein Sonnenaufgang und ohne Sonne kein Leben. Amor war über diesen Auftrag entrüstet und machte Anstalten zu fliehen. Daraus ergab sich ein reizender „contrasto di macchine", da Merkur den Liebesgott in den Lüften jagte. Schließlich gelang es dem Götterboten, Amor festzuhalten und ihn auf seine Wolke zu ziehen, wobei sich Amors Wolke für dieses Manöver ausdehnte. Nun stiegen die beiden zum Himmel auf, der sich mit Wolken füllte, auf denen Götter thronten. Die große Mittelwolke schien Risse zu bekommen und zu bersten, und von den Bruchstellen gingen leuchtende Strahlen aus. Dann öffnete sich die Wolke und gab den Blick auf 25 Götter

frei. Buontalenti hatte das Kunststück fertiggebracht, an die hundert Personen gleichzeitig schwebend in der Luft zu halten. Schon hatten die Wolken die gesamte Bühne erfüllt, und die Götter sangen einen von Luca Bati komponierten Chor.

Der fünfte Akt der Oper begann ohne weiteren Szenenwechsel. Merkur und Amor waren zu Füßen Jupiters angelangt, der zwischen den anderen Gottheiten auf seinem Adler saß. Es war der Wunsch des Göttervaters, daß Amor zur Erde niedersteigen und den Liebenden ewige Erfüllung ihrer Liebe gewähren sollte. Amor sank nieder, um Aurora auf einer Wolke in den Himmel zu bringen. Nun kam Cephalus mit seinen Jägern: er wurde gleichfalls in den Himmel entrückt, auf einer Wolke, die aus der Erde aufgestiegen war („uscente di sotto terra") und während der Himmelfahrt die Form einer Vase ohne Fuß annahm. Ein Jägerchor beschloß die Oper. Caccini hatte ihn komponiert und in seine „Nuove Musiche" aufgenommen[7]).

Nun folgte das Nachspiel. Die Bühne verwandelte sich in ein halbovales „gran Teatro" im dorischen Stil mit goldenen Säulen und Statuen. Dieser „Zuschauerraum auf der Bühne" war als Fortsetzung des tatsächlichen Auditoriums gedacht. Heroen nahmen auf den gradi Platz und sahen der bevorstehenden Ankunft der Göttin des Ruhmes entgegen. Aus der Versenkung erhob sich („sorse di sotto la scena") eine schwere Maschine („graue macchina"), die an Höhe alle Vorgängerinnen übertraf[8]). Es war ein „carro magnificentissimamente ornata", auf dessen Spitze Frau Fama stand mit großen Flügeln und flatternden Haaren. Sie hielt die traditionelle Trompete und einen Olivenzweig. Ihr Gewand war mit Augen bedeckt. Mit einem Fuß stand sie auf dem Erdball, den anderen hatte sie wie zum Tanz gehoben. Unter der Fama saßen 16 Damen als Symbol der 16 Städte, die der Herrschaft des Großherzogs Ferdinando unterstanden. Eine von ihnen saß auf einem Löwen, trug einen goldenen Mantel und die Königskrone: das war Florenz. Eine andere saß auf einer gekrönten Wölfin; sie war in schwarz und weiß und verkörperte Siena. Sie hatten die Brust mit silbernen Panzern nach antik-römischer Art bedeckt. Während sie das Lob des Gran Ferdinando sangen, wurde Fama von Wolken in den Himmel entführt. Nun begann die Maschine langsam zu sinken. Indessen wuchs im Hintergrund eine scharlachrote Lilie, um die herum sich rote Bälle anordneten. Die 16 Damen fuhren übrigens nicht in die Versenkung, sondern stiegen von dem sinkenden Wagen und bildeten rechts und links auf der Bühne zwei Reihen. Mit Gesang und Tanz endete das Schauspiel, von dem Buonarroti sagte, daß es den Vergleich mit den Schauspielen des römischen Altertums getrost aufnehmen konnte. Dies erkläre auch das uneingeschränkte Lob, das man Bernardo Buontalenti und seinem Mitarbeiter Alessandro Pieroni gezollt habe.

---

[7]) Die Sänger und Musikanten, 75 an der Zahl, waren im Halbkreis („in mezza Luna") aufgestellt; Solostellen wurden von Melchior Palantrotti, Jacopo Peri und Francesco Rasi gesungen. Vgl. Vogel, I, 127.

[8]) Das Publikum konnte es sich nicht erklären, wie eine Maschine von 25 Ellen Höhe aus einer Unterbühne steigen konnte, die nur den sechsten Teil dieser Höhe hatte („che ben per tre doppi era piu eleuato di tutta l'altezza del palco").

1. Der Gott Iupiter

2. Die Göttin Iuno

3. Actaeon, ein Gott der Jäger

4. Die Göttin Diana

5. Der Gott Apollo

6. Die Mutter der Natur, so alles ernehret

7. Die Göttin Cybele, deß Sarturni Eheweib

8. Der Gott Bacchus in seiner Kleidung

9. Phöbus: Der Sonnen Gott in seiner Kleidung

10. Die Göttin Luna

11. Der Gott Neptunus

12. Der Wind Gott Eolus

13. Sphincx, ein Ungeheures Thier, von Iuno geschaffen

14. Charon

15. Polyphenus, ein halb Rieß

16. Ixion, ein Verwegener

GÖTTER UND HALBGÖTTER AUF DER BAROCKEN BÜHNE

Mit Tafel XIII—XVI

Von Margret Dietrich (Wien)

Seit der Antike-Renaissance des 16. Jahrhunderts spielten in der Entwicklung des europäischen Theaters Götter und Halbgötter des antiken Mythos auf der Bühne eine große Rolle. Es entwickelte sich ein fester Kanon für die Kostümgestaltung und die Requisiten, die man den Göttern zur unmittelbaren Erkennung beigab. Das wissensfreudige und kuriositätenliebende Barockzeitalter erhärtete diesen Kanon. Aber auch die Mode dieser Jahrhunderte fand einen lebendigen Niederschlag in dem Bilde, das man sich von den antiken Göttern machte. Jupiter und Juno, Diana und Apoll traten in prächtigen Barockkostümen auf, denen die kennzeichnenden Attribute zugesellt waren. Zwar konnten sich die Kostümbildner der barocken Hoftheater in den gängigen Lexika der Zeit eine eingehende Kenntnis über die Weise, antike Götter darzustellen, verschaffen; denn diese Wissensgebiete gehörten in jener Zeit noch zur „allgemeinen Weltweisheit", denen solche Konversationslexika dienten; doch bildete sich in der Malerei und im Theater eine feste Tradition, die antiken Götter darzustellen. Die einzelnen Meister der Bühnen- und Kostümbildnerei stellten sich mit ihren Werken in den Zug dieser Entwicklung und die Kupferstecher der Zeit ermöglichten, daß die Entwürfe, vervielfältigt, von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt, von Bühne zu Bühne gereicht werden konnten.

Am Bayreuther Hofe des Markgrafen Georg Wilhelm (1712—1726), eines sehr prachtliebenden und theaterbesessenen Regenten, entstand geradezu ein Musterbuch für das Darstellen der wichtigsten Rollen auf der Bühne, an deren Spitze die antiken Götter, Halbgötter und Helden erscheinen. Dies Buch erschien im Jahre 1723 zu Bayreuth und nannte sich: „Neu-eröffneter Masquen-Saal, oder Der verkleideten Heydnischen Götter, Göttinnen und vergötterter Helden Theatralischer Tempel, Darinnen in mehr als 200. Kupffer-Stichen vorgestellet wird, wie solche Gottheiten der Alten, bey jetziger Zeit in Opern, Comoedien, Aufzügen und Masqueraden eingekleidet und praesentiret werden können ... zu finden bey Johann Messelreuter, Rüst-Cämmerern, Bayreuth ..."

Dieser Rüstkämmerer Messelreuter war, wie er in dem Vorwort sagt, seit mehr als 30 Jahren am Bayreuther Hofe tätig gewesen und „vielfältig mit Theatralischen Kleidern umgegangen"; er hatte diese Sammlung angelegt, um denen, die sich am Theater mit Kostümen befassen, ihre Arbeit zu erleichtern. — Er war

an die verschiedensten Kupferstecher herangetreten, um seine Sammlung zu komplettieren, aber nicht alle hatten ihm — wie er berichtet — ihre Arbeiten zeitgerecht gesandt. Manche — wohl die besten Stiche — sind mit dem vollen Namen oder einer entsprechenden Abkürzung von Johann Christoph Dehne (auch Dehné) signiert. Auch Stiche französischer Herkunft sind eingefügt. Andere sind grober in der Technik, mit einer naiven Derbheit gearbeitet. — Sie stammen bestimmt nicht von Dehnes Hand. — Dennoch sind sie aufschlußreich für das Theater jener Zeit, dem hier ja Mustervorlagen geboten wurden. Es wäre von großem Interesse, das aus dem Jahre 1718 stammende „Inventarium über die auf dem Residenzschloß zu Bayreuth befindlichen Redouten, Opern, Comödien und Masqueradenkleyder"[1]), das einen Bestand von mehr als 1100 Requisiten[2]) aufweist, mit dem Messelreuterschen Masquen-Saal zu vergleichen.

In Bayreuth wurde unter Markgraf Georg Wilhelm viel Theater gespielt, so daß die Sammlung der Vorlagen einen praktischen Zweck verfolgte[3]), wie ja auch der Rüstkämmerer ausdrücklich hervorhebt.

Über Dehnes Beziehungen zum Theater ist nicht viel bekannt. Er war Kupferstecher in Nürnberg und Leipzig[4]) und führte hier Auftragsarbeiten durch, genau so wie in seinen anderen illustrierenden Stichen, die den verschiedensten Gegenständen gewidmet waren. Sein Anteil an den Kostümkonzeptionen ist mehr ein handwerklich-künstlerischer als ein konzeptioneller.

In der folgenden Bildserie wird ein Auszug aus dem Messelreuterschen Masquen-Saal wiedergegeben. Dieser Auszug vermag eine lebendige Vorstellung von der kraftvollen Phantasie, mit der die Götter auf der Bühne gestaltet wurden, und von den umfangreichen mythologischen Kenntnissen jener Zeit zu vermitteln. Diese Kenntnisse zeigen freilich oft ein kurioses Wissenskabinett, in dem zwei Jahrhunderte ihre Entdeckung der antiken Götterwelt, mehr oder weniger kritisch, abgelagert haben. Römische und griechische Mythologie sind freundschaftlich zusammengewürfelt, wie man sie gerade für die Bühne brauchte. Die Symbole für die Wagen, in denen man sich die Götter auffahrend dachte, die Symbole ihrer Begleitpersonen, ihrer Opfertiere und ihrer Machtbereiche sind auf die Kleider appliziert oder als Requisiten beigegeben. Als Gewährsleute gelten vor allem Homer und Ovid; aber auch aus vielen anderen Quellen ist späthellenistisches und spätrömisches Sagen- und Märchengut in dies Wissen eingedrungen.

Es sind mehrere Exemplare des Messelreuter bekannt. Sie sind nicht alle gleich vollständig. 1738 erschien eine zweite, unveränderte Ausgabe unter dem Titel „Pantoschematismus Curiosus..." anonym in Frankfurt und Leipzig. Beide Ausgaben liegen in der Clara Ziegler-Stiftung, Theatermuseum München (vollständig); in der Lipperheide-Bibliothek sind die Ausgaben unvollständig unter

[1]) Bayreuther Hofkammerarchiv, K 2/2, Staatsarchiv Bamberg.
[2]) Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Amtlicher Führer, bearbeitet von Luisa Hager, München 1952, S. 3.
[3]) Gertrud Rudloff-Hille, Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jhdt., Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, 1936.
[4]) Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. VIII, Leipzig 1913, S. 554.

Nr. 3198 und 3199; weitere Exemplare sind in der Bayreuther Stadtbibliothek, eines in Dresden (früher Landesbücherei) und eines ist im Privatbesitz des Freiherrn Waitz von Eschen, Winterbüren (Kassel=Land, Hessen).

Tafelerläuterungen

Tafel XIII

1. Der Gott Jupiter. Kostüm im Stil der Versailler Hoftracht unter Ludwig XIV. Er trägt „einen goldenen Bart und Cronen, in der linken Hand einen Zepter von Cypressen Holtz zum Zeichen eines immerwährenden Königreichs, darauf sitzet ein Adler, in der rechten Hand den Strahl alles Unrecht mit Feuer zu straffen, goldene Schu und Mantel mit güldenen Blumen und Thieren durchwircket." Auf der Brust als Symbol den Schild aus dem Fell einer Geiß, mit kleinem Geißkopf darauf, (seine „Seug=Amme war eine Geiß"), auf dem Lendenschoß Blitze und Hörner (der Geiß): „wer sie hatte, hatte alles genug, davon hat die Salbung der Könige ihren Ursprung". Halbhohe Tragödenstiefel und theatralischer Heldenmantel, mit Blumen= und Tier=ornamenten geschmückt. Ein Hemd und Strumpfhose aus Hermelin als Zeichen seiner Götterwürde.

2. Die Göttin Juno. Reifrock=Kostüm mit eng geschnürtem Mieder und Ellbogenmanschetten. Juno, Jupiters Frau, trug „eine crone von Lilien und Rosen geflochten, in der rechten einen Zepter". Die drei Figuren auf ihrem Rock zeigen sie als „Protectorin der Reichs=Tage", die liegenden kleinen Kinder als „Helfferin der Gebährerinnen". Flügel trägt sie, denn sie „hat etwas von der Lufft und Himmel wegen Jupiters Feuer, so sie erwärmet". Ihren Miederschoß zieren Pfauenfedern aus dem Schwanz des ihr geweihten Vogels. Prächtig ist ihr Gewand bestickt und mit Rüschen geziert, da sie auch als Göttin der Reichtümer galt.

3. Actaeon, der Gott der Jäger. Im Jagdgewand mit Wurfstieß, Bogen und Köcher. Die Strumpfhosen stecken in niedrigen, zierlichen Stiefelchen. Er hat „Dianam, welcher er stets nachgegangen, als sich dieselbe gebadet, unvorsichtiger Weise erschlichen und sie im Bade nackend gesehen. Weil nun Diana eine keusche Jungfrau gewesen: hat sie sich darüber entrüstet, und ihn in einen Hirschen verwandelt, dadurch es geschehen, daß er von seinen eigenen Hunden, die ihn vor einen würklichen Hirschen angesehen, zerrissen worden."

4. Die Göttin Diana. Im Reifrock, geschnürtem Mieder, mit Rüschen und weich fallenden Ellbogenmanschetten. Auch sie trägt Wurfspieß, Bogen und den Köcher voller Pfeile. Ihr Rocksaum ist mit „Garn", d. h. Netzen für den Tierfang, geschmückt, Jagdhunde und Blattornamente zieren das Gewand. Am linken Arm hängt eine „Wild=Haut", über der rechten Schulter sieht man einen schmalen gehörnten Ochsenkopf; ihr Wagen wurde „von schwartzen Pferden" oder „gehörnten Ochsen" gezogen. Vom Gürtel herab hängen in Schlaufen Jagdhörner. Ein kleiner Halbmond am Brustausschnitt erinnert daran, daß „sie die Lunam auf Erden vorstellet". — „Sie ist grün gekleidet, weil sie stets in denen Wäldern ... gewesen."

Tafel XIV

5. Der Gott Apollo. Kostüm im Stil der Versailler Hoftracht und der französischen Heldendarsteller, halbhohe Bühnenstiefel und langer theatralischer Heldenmantel. Er wird „abgebildet als ein schöner Jüngling ohne Barth mit gelben Haaren.

Er trug eine Lorbeer Cron und ein goldenes Kleid", da er als Gott auch der Sonne galt. In der rechten Hand trägt er Schild, Bogen und Pfeile, denn er war ein guter Schütze, der mit seinen Pfeilen Tod und Pest schicken konnte. In der linken trägt er die Harfe als Zeichen des Musengottes, im Gewand sind demnach Musikinstrumente eingesetzt, merkwürdigerweise Flöte, Laute, kleines Horn und Notenpapier. Das auf dem Rockschoß dargestellte Mädchen soll wohl eine Grazie sein. Es hält einen Zweig in der Hand, und Kräuter schmücken das Gewand, die Apoll als Gott der Kräuter und Heilkunst ausweisen sollen. Die Büchslein in der Gürtelpartie bedeuten vielleicht Arznei-Büchslein oder sonstige „Annehmlichkeiten", die ihm hier zugeschrieben werden.

6. Die Mutter der Natur, so alles ernehret. In für damaliges Formgefühl barbarischem Naturkleid. Das fremdartige Kopftuch und die hängenden Brüste im Ärmelgewand weisen wohl auf das Kultbild der ephesischen Artemis hin, die als asiatische Vegetationsgöttin verehrt wurde. Artemis ist die Herrin der Tiere, als solche trägt sie hier im Rockgewand Abbildungen von Fischen und Vögeln, Ochsen, Elefanten und Löwen und anderem Getier. Sie geht barfüßig.

7. Die Göttin Cybele, deß Saturni Eheweib. „Sie ist die Groß Mutter, welche die Götter gebohren, als die Erste Göttin, weil Sie viel Sachen her vor bringt. Deß wegen wird Sie auch Rhea genannt. . . . Sie hat die Vestalischen Gesetze des ewigen Feuers gestifft. Eine Cronen mit thürnen und Schlößern auf den Haubt, weil Sie die Erde ist und alles tragen muß. Ein Schlisel in der Hand: weil Sie den winter alles wieder auf schleust. Ihr Wagen ist mit Kugel runden Rädern, weil die Erde in der Lufft mitten im Gegen Gewicht hänget, von Löwen gezogen, weil alles durch die Mütterliche Sorgfalt kan zahm gemacht werden. Ihr Erden farbes Kleid mit thiern und blumen: zeiget an, gleich wie die Erde darmit geschmücket ist. Bona Dea, weil die Erde alles gutes gibt und thut." Die Tiergemeinde im Rock der Cybele ist recht seltsam zusammengestellt: Elefant und Leopard, Löwe und Bär, Einhorn, Reh und Eichkatzerl. Als Zeichen ihrer Vornehmheit trägt sie lange Stulpenhandschuhe.

8. Der Gott Bacchus in seiner Kleidung, die mit dem Rockschoß noch Reste der französischen Hoftracht aufweist. Er wird als Triumphator aufgefaßt, der das „Sieges-Prangen" erfunden hat. „Sein Wagen war mit Tiegern bespanet, auch mit Löwen und Panter Thieren, davon er von diesen Heuten einen Mantel gemacht. Er hat einen Zepter von Epheu und Reben Schößen umflochten, neben seinen Wagen waren trunckne Satiri, auch Weiber mit hesslichen Kleidern, Discordio genant". Man sieht solche als Ornamente in seinem Gewand. „Er hat eine Schaalen von Horn daraus zu trincken, welches erste Trinck Geschirr er selbst erdacht. Er ist der Erfinder der Ochsen-Joch, der Weinreben und des Weins."

Tafel XV

9. Phöbus, Der Sonnengott in seiner Kleidung. Neben Apoll erscheint hier Phöbus als besonderer Gott. Er ist bekleidet mit einem „Goldenen Rock und Mandel, den Glantz der Sonnen vorzustellen; . . . in der Hand hat Er den Leit Stern, oder die Geisel, die Sonnen Pferdt an denen Sonnen Wagen fortzutreiben." Vier Sonnenpferde auf ihrer Himmelsbahn inmitten von Wolken sieht man auf seinem Rockschoß. Seine Strümpfe stecken in zierlichen Wolkenstiefelchen. An seinem Gürtel hängen Symbole der vier Jahreszeiten, von links nach rechts: Knospe, Blüte, Traube und Eiszapfen. Als Brustspange trägt er eine Uhr, auf der das XVIII. Jahrhundert eingraviert ist. Vom Jahresrad sieht man an seinem Rock unten nur einen Teil, auf dem die 365 Tage des Jahres bezeichnet sind. Um den Kopf trägt Phöbus die Strahlenkrone mit den Tierkreiszeichen. „Saß auf einen Thron sehr reich von köstlichen Schmuck gezieret, die Tage, Monathe, Jahre, Secula und Stunden, der Frühling, Sommer, Herbst und Winter stunden bey seinem Thron . . ."

10. Die Göttin Luna, trägt als Schauspieler den antiken Bühnenstiefel unter dem Rockgewand, wodurch gesagt werden sollte, „daß er im Teutschen der Mond, französ. la Lune genennet wird". Sie trägt ein „silbern Kleid, als Herrscherin des Silbers, blau und graulicht, weil sie nahe bey den Wolcken fähret, mit Sternen, weil sie durch ihren Schein hell zu sehen sind. Sie praesentiret den Neu=Mond, Voll=Mond, erstes und letztes Viertel. Die sieben Planeten sind auch durch sie zu sehen (in der Krone). Ihr Wagen ist durch gehörnete Ochsen gezogen, anzudeuten, weil der Mond auch gehornet ist"; das untere Rockgewand zeigt die Ochsen. Der Mantel ist reich mit Sternen geschmückt.

11. Der Gott Neptunus. Als Gott des Meeres und der Wellen ist er mit einer Schuppenhaut überzogen. Das Symbol seines Wagens, in dem er auf dem Meer erscheint, trägt er auf der Brust: die aufgeklappte Muschel. Seine Zugtiere, halb Mensch und halb Fisch, sind auf seinen Rockschoß appliziert. An den Hüften sieht man die Köpfe von Opfertieren. Auf dem Kopf trägt er eine Krone aus Wasserpflanzen, Perlen und Korallen. Er hat schwarze Haare, blaue Augen und ein himmelblaues Kleid, in der Hand den Dreizack als Zeichen seiner Macht.

12. Der Windgott Eolus. Trägt ein blau=graues Gewand in höfischem Schnitt. Kopfbedeckung, Flügel und Stiefelstulpen sind aus Wolken gebildet. Auf seinem Rockschoß ist gar die ganze Landschaft um den Aetna abgebildet, denn „er hat seine Wohnung in einer Insel bey Sicilien an dem Berg Aetna, allda er seine 32 Winde ausbläset" (durch die 32 Strahlen symbolisiert). Um die Winde hinauszublasen, braucht er ein Horn, das er auch als Zeichen seiner Gottheit hier in der Hand hält. Sturmbewegtes Haar umgibt seinen Kopf.

Tafel XVI

13. Sphincx ein Ungeheures Thier von Juno geschaffen bey Theben. „Dieses hatte ein Gesicht wie ein Junges Mägtlein, einen Hunds=Leib, einen Trachenschwantz und Löben Klauen, mit Vögel Flügeln, es gabe allen Wanderßleuthen ein Rätzel auff und wan sie es nicht erathen konten Fraß es die selben gleich zur Stunde auff."

14. Charon. „War der Höllen Schiffmann ohne Gnade. Dieser führte die Seelen der Jenigen Leibern die begraben wurden in die Höllen hinüber, eine jede Seele muste den alten Geitzhalß wenigstens einen heller bezahlen, vor seinen Schifflohn wiesolches sein Kleid andeutet. Er war ein Sohn der Höllen und der Nacht"; darum ist sein Gewand so schwarz. Nur der Rockschoß, als Styxwasser, auf dem die Seelenschiffe fahren, ist weiß. In der Hand trägt er ein Blattruder, auf dem Kopf ein leeres Schiffchen, wohl zur Erinnerung an diejenigen, „deren Leiber nicht begraben wurden", denn diese „musten Hundert Jahr lang an den Gestadt warten, ehe sie kunden in das Schiff kommen".

15. Polyphenus ein „halb Rieß". Er trägt Schauspielerstiefel aus Blattwerk, einen Blätterschurz und eine Blätterkrone; denn er „war Oberster und vornehmster von den Cyclopen. Er hat dem Ulyssi 6 seiner Gesellen gefressen, und ihm gedrohet auf die letzt selbst aufzufressen; Ulysses aber hat einen Tranck erfunden ihn einzuschläffern, darüber er ihm sein großes Aug ausgebrandt und von ihm entflohen". Hier zeigt der Riese noch sein großes Auge unverletzt; in der Hand hält er seine riesige Keule.

16. Ixion ein Verwegener. „Ist auf einen Rad angebunden, welches in steter Bewegung war, das ward seine Straf, weilen er so leicht fertig geweßen, daß er bey Juno selbst schlaffen wollen: Jupiter, die wahrheit zu erfahren, hat ihm eine wolcke in Gestalt der Juno zugeschaffen, bey welcher die Centauros, halb Menschen und halbe Pferdte erzeuget."

DAS PORTRÄT

FERDINAND BRUCKNER

Von Fritz Schwiefert (Berlin)

Die Theatergeschichte ist reich an amüsanten und paradoxen Situationen. Aber daß ein — keineswegs unbekannter — Schauspieler und der Dramaturg einer ersten Bühne einem Berliner Theaterdirektor mit einem Stück förmlich die Tür einrennen und beide ihm, unabhängig voneinander, in den Ohren liegen und ihn beschwören: „Hier ist ein Stück, das müssen Sie spielen!"; daß dieser ablehnt, das Stück zu spielen; daß man ihn einfach nicht begreift, denn sein Theater ist ein Avantgardetheater und dies Stück ist ein heißes Eisen und gerade darum das Stück für ein solches Theater; daß man ihm grollt, ja ihn fast beschimpft; daß er alle Vorwürfe einsteckt, das Stück aber trotzdem nicht spielt — das übrigens unter dem Pseudonym Ferdinand Bruckner den deutschen Bühnen angeboten, aber von allen abgelehnt wurde, was nicht hinderte, daß man in Fachkreisen sich den Kopf darüber zerbrach — denn das Stück erregte Aufsehen — wer dieser Ferdinand Bruckner sein könnte und daß man auf alle möglichen und unmöglichen Dramatiker tippte; daß also der Theaterdirektor nicht zu bewegen war, das Stück zu spielen. Und warum nicht? Weil er selbst sein Verfasser war, was keine Menschenseele ahnte, — das dürfte wohl ziemlich einzig dastehen.

Der Schauspieler war Walter Franck, der Dramaturg war Franz Theodor Csokor, Chefdramaturg des Wiener Raimundtheaters, der Theaterdirektor war Theodor Tagger, sein Haus das Renaissancetheater und das Stück hieß „Krankheit der Jugend". Tagger also spielte es nicht. Und so fand die Uraufführung mit eklatantem Erfolg in Hamburg bei Erich Ziegel statt, und erst als Gustav Hartung Taggers Nachfolger in der Leitung des Renaissancetheaters wurde, begründete er — noch immer ahnungslos wie auch alle übrigen — durch seine Inszenierung endgültig den Ruhm des jungen Bruckner, der sich auch jetzt noch nicht demaskierte. Ja dies Versteckspielen mit dem Ruhm — noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß zwei von den drei Eingeweihten Frauen waren, darunter Bruckners eigene Gattin, der dritte, der es wußte, war Max Reinhardt — dauerte volle fünf Jahre, bis der Rat der Stadt Leipzig als Kurator der sogenannten Urheberrechtseintragungsrolle das Geheimnis lüftete. Bei der Wiener Uraufführung seiner „Elisabeth von England" — es war der vierte und größte Erfolg des Dramatikers Ferdinand Bruckner — kam Theodor Tagger in Personalunion mit Ferdinand Bruckner auf die Bühne und ließ sich lange und stürmisch feiern. Er hatte eiserne Nerven gehabt.

Phantasielose Leute sahen in dieser Irreführung des Publikums, der Kritik und — des Finanzamts nur das pfiffige Entschlüpfen eines bedrängten Theaterdirektors vor dem harten Zugriff der Steuer. Diese Leute konnten sich nicht vorstellen, daß ein junger und bis dahin völlig erfolgloser Dramatiker den plötzlichen Ruhm ebenso fürchtet wie chronische Erfolglosigkeit und ihn so lange wie möglich meidet. Darin freilich hatten sie recht: Taggers Avantgardetheater war kein Geschäftstheater, das florierte. Wie sollte es auch? Ein Mann, der in Sofia geboren, sich in Wien im Ersten Weltkrieg und nachher am Expressionismus geschult, gemessen und sich zu dem gemacht hatte, was er mit dreißig Jahren war: ein glühender Kopf und ein skeptisches Herz, ein Lyriker, ein Essayist und dazu ein Moralist, der über „Die Morgenröte der Sozialität", über den Philosophen Pascal und über die französische zeitgenössische Musik, denn er wollte ursprünglich Musiker werden, sich geistvoll verbreitet hatte — ein solcher Mann als Theaterleiter machte natürlich programmatisches, aber kein Geschäftstheater. Er spielte, was ihm am Herzen lag: junge Österreicher wie Wildgans und Lichtenecker, junge Russen wie Surgutschew, junge Franzosen wie Lenormand. Er spielte Lessings „Miß Sarah Sampson", d'Annunzios „Tote Stadt", er spielte hohe Literatur.

Als er die „Krankheit der Jugend" schrieb, hatte er die übliche literarische Vergangenheit eines jungen Dramatikers hinter sich, der irgendwo in deutschen Landen mit einem oder zwei Stücken gespielt und längst wieder vergessen war. Er hatte auch eine Zeitschrift „Marsyas", von Sternheim beeinflußt, herausgegeben, war Dramaturg bei Reinhardt gewesen und war — nimmt man alles in allem — ein Mann der Feder, ein Literat.

Heute, wo Bruckners dramatisches Werk — ein Werk, für das er eben erst den Preis der Stadt Wien erhalten hat — in einem Umfang vorliegt, der jahrein jahraus noch bereichert wird, erkennt man in ihm einen Dramatiker der periodischen Häutungen. Indem er die „Krankheit der Jugend" schrieb, warf er seine erste Haut, die des Literaten, ab, der mit einem Ohr nach Sternheim, mit dem andern nach Trakl hörte und mit beiden nach dem Expressionismus, so weit dieser damals die Bühne beherrschte. Denn für den Expressionismus kann Bruckners — 1924 geschriebene, 1926 uraufgeführte — „Krankheit der Jugend" nicht in Anspruch genommen werden, weil Expressionismus ohne Glauben an Werte und ohne eine, wenn auch noch so sehr von der Verzweiflung diktierte Aussage dieser Werte nicht mehr Expressionismus ist. Hier aber weiß ein absolut desillusionierter Dramatiker von einer Jugend — Opfer des ersten Weltkriegs — nur auszusagen, daß sie im Tod das letzte Stimulans eines planlos, ziellos, sinnlos und wertlos gewordenen Lebens sieht, daß Jugend und Tod nicht nur in gefährlichster, auch in anrüchigster Nachbarschaft leben. Ein Vorläufer Sartres, hat man gesagt, ein Existenzialist schon damals. Das war er tatsächlich. Nur daß Bruckner nicht den Weg Sartres gehen wird. Er wird auch diese „existentialistische" Haut — schon sehr bald — abwerfen.

Sie brennt ihm schon jetzt auf dem Leib wie ein Nessushemd. Voll Grauen betrachtet er den Sexus, der seine Menschen durchtobt, sie nie freigibt, nicht

für eine einzige Sekunde, betrachtet ihn in seinen Spielarten, in seinen raffinierten Verdrängungen, — ja die Funktion seiner Dialoge scheint es geradezu zu sein, Menschen dahinzubringen, daß einer den anderen erbarmungslos — wollüstig — sich schon gar nicht mehr dessen bewußt — analysiert und ihm höhnisch und schadenfroh die letzten schäbigen Reste von Würde und von Illusionen zerfetzt.

Es gibt ein Anfängerpathos des Überschwangs, der strömenden Emotion bei dramatischer Siedehitze. Und es gibt ein Anfängerpathos der Gletscherkälte, wobei man irrt, wenn man glaubt, aus dem Herzen käme das eine und das andere aus dem Verstand. Büchners Herz schlug nicht temperierter als Schillers, aber sein „Danton" verströmt sich nicht und die Gefühlsenergien seiner Menschen verdichten, spannen, intensivieren sich um so mehr, je lakonischer sie sich äußern. Die knappste Formulierung kann zugleich die glühendste sein. Und sucht man Existentialismus, so findet man ihn schon bei Büchner, der Bruckners diagnostizierenden, lakonischen Stil — aber einen der glüht — ganz entscheidend beeinflußt hat.

Es ist unmöglich, in einer Skizze das Lebenswerk eines Dramatikers vom Range Bruckners abzuhandeln. Aber man kann seine Menschen befragen, man kann die grundsätzliche Frage nach dem Sinn ihrer Existenz, obwohl nur in einer fiktiven Welt, stellen und nach dem, was das ist, wohin ihr Blut sie drängt und treibt oder wovor es sie warnt und zurückhält.

Es gibt Dramatiker, deren Welt überwiegend von Männern bestimmt wird. Es sind die ganz Großen: Aischylos, Shakespeare. Es gibt die, bei denen die männliche Welt von vornherein im Gleichgewicht mit der weiblichen ist wie bei Goethe oder mit ihr ins Gleichgewicht kommt wie bei Schiller, bei Kleist, auch bei Grillparzer. Und es gibt die Dramatiker, bei denen das, was geschieht und die Welt in Bewegung setzt, durch die Frau, für die Frau oder gegen sie geschieht. Der Generalfall ist Friedrich Hebbel; es ist auch der Fall Ferdinand Bruckners. Seine Lust und sein Bedürfnis, Frauen leben, lieben, leiden, verwirren, stören und zerstören, ja sogar wüten und rasen zu lassen — aber nie gegen ihre Natur, weil diese das Hen kai pan, das ein und alles für sie ist, das nicht verloren gehen und überhaupt nicht in Frage gestellt werden darf, — diese Lust steht in einem scheinbar unvereinbaren Widerspruch bei Bruckner zu einem permanenten Zwang, die Welt durch Männer in Frage zu stellen, die Fanatiker, Betrüger, parasitäre „Kavaliere", eitle Egozentriker ohne Scham und Gewissen sind wie Bacon in „Elisabeth von England"; oder Idealisten mit Menschenhaß, marodierende und eine Frau schamlos ausplündernde Soldaten wie der Hauptmann in der „Marquise von O."; Männer wie Napoleon, die Größe ebenso oft fragwürdig wie fast dauernd lächerlich machen; zum Mord wie Orest Prädestinierte (in „Pyrrhus und Andromache"), weil sie überhaupt keine Welt um sich sehen und ertragen können.

Bruckners Frauen, die, selbst Triebgeschöpfe und oft die einer Leidenschaft sind, die stur und blind und monomanisch bis zum Meineid, zum bitteren Ende, zum kläglichen Ende des Mannes geht oder auch zu ihrem eigenen, sind —

so paradox es klingt — schon dadurch, daß fast alle den Muttertrieb haben, die auf Bewahrung, Erhaltung Bedachten. Sie sind dem Manne überlegen, weil sie ahnen, spüren, wissen: jeder Fanatismus läuft sich am Ende tot, es gibt nur einen einzigen wirklich guten Fanatismus, den, den auch die Natur hat und den sie unaufhörlich betätigt: den Fanatismus der Geduld.

Trotzdem — auch das scheint paradox — sind sie die eigentlich Handelnden, die den Mann — ob er will oder nicht und in der Regel will er nicht — dahin treiben, wo sich sein Schicksal oder sein Verhängnis erfüllt.

So taumelt arglos, treuherzig und flott der Kellner Tunichtgut in den „Verbrechern" in sein Verderben, in das ihn die Puschek, seine Geliebte, noch nicht mal zu stoßen, eigentlich nur zu schubsen braucht. So bringt sich der im Grunde ebenso simple und flotte Essex, Elisabeths Günstling, um Kopf und Kragen. So wütet Philipp gegen sich selbst — in seiner Haßliebe zu Elisabeth mehr der Leidende als der Leid Zufügende — daß man fast den Eindruck hat, seine Feindin beschleunige aus der Ferne diesen Prozeß der Selbstauflösung. So taumelt auch Timon, der Adept einer Goldmacherkunst des Geistes und der Menschenverbrüderung im Namen dieses Geistes am Ende in sein nicht gewolltes, nicht so jedenfalls gewolltes Schicksal. Gehen wir die Reihe weiter, so stoßen wir auf die beiden Soldaten, den Hauptmann in der „Marquise von O." und den Dauersieger Napoleon, auf zwei abenteuernde Irrsterne, zwei Flackernde und Verflackernde, beide mit stark femininen Zügen, beide mit erstaunlich viel Charme, bestimmt die beiden charmantesten Männer, die Bruckner gestaltet hat. Wie ja auch Tunichtgut ein Mann mit stark femininen Zügen ist: weich, nachgiebig, schmiegsam, einschmeichelnd, ungeheuer eitel, kokett, was übrigens Napoleon bis zu einer Gefallsüchtigkeit ist, die auf einer exzeptionellen inneren Weichheit, um nicht zu sagen: Unsicherheit, trotz einer ihm zu Füßen liegenden Welt, beruht.

Und der Hauptmann in der „Marquise"? Zweimal kommt er zu ihr zurück, nachdem er ihr das Kind gemacht hat, beide Male um sie werbend. Beide Male schickt sie ihn fort, lehnt sie ihn als unzulänglich — ganz abgesehen von allem übrigen, was zwischen ihnen beiden steht — ab. Beide Male pariert er, geht er, trollt er sich —, der schwächere von beiden. Kleist läßt die beiden heiraten, bei Bruckner ist daran gar nicht zu denken. Und Constant, der Frau von Staël in der „Heroischen Komödie" so unermüdlich predigt: „Sei Frau! Damit ich endlich Mann sein kann!" — nicht wörtlich so, aber ungefähr — erschöpft damit sein Maskulines. Und bleibt ihr bei Bruckner so zugeordnet, daß er die Arme jederzeit bereit hält, die Frau aufzufangen, wenn sie aus dem Flug in eine — für ihn chimärische — Freiheit abstürzt. Er selbst ist zu skeptisch zu solchen Flügen. Man könnte auch sagen: nicht Manns genug. Auch Troik in der „Kreatur" zeigt sich „nicht Manns genug", für eine Verfehlung einzustehen, die ihn ins Gefängnis brächte. Handeln, für diese Verfehlung bezahlen, mit ihrem Leib dafür bezahlen, läßt er seine Frau Therese, ohne wiederum Manns genug zu sein, ihr Opfer als das hinzunehmen, was es ist: als Beweis ihrer Liebe.

Ginge es allein nach dem Manne, so würde, glaube ich, in der sehr bewegten, sehr dynamischen Welt Bruckners nicht die Hälfte von dem geschehen, was

tatsächlich in ihr geschieht. Oder sie flöge in die Luft und verschwände in der Luft, weil ihr die Schwerkraft der Gefühle und der aus ihnen wachsenden Taten und Geschehnisse fehlen würde. Und die Schwerkraft ihrer Tragik.

Bruckner hat kürzlich in einem Vortrag „Vom Wesen des Tragischen" dieses generell definiert als „die Auseinandersetzung im Inneren eines jeden Menschen zwischen dem Individuum, das er ist, und dem Mitglied einer Gemeinschaft, das er gleichzeitig ist, wobei diese Gemeinschaft ein Volk sein kann oder eine Gesellschaft oder eine Gemeinschaft in Gott oder auch nur eine Gemeinschaft zwischen Mann und Frau: in jeder Menschenbrust steht ein Ich, das ein Individuum ist und sein will und sonst nichts sein will, gegen ein Ich, das zugehörig, ein Teilstück ist und sein muß, ob es will oder nicht."

Jeder echte Dramatiker wird diese generelle Regel des Tragischen in seinem Werk individualisieren, ohne daß er um die Grund- und Urfrage nach der Welt herumkommt, die Frage nach den Quellen ihres Lebens und nach den Mächten, die in ihr wirken; um die generelle Frage: „Was ist es und was hat es auf sich, wenn einer sterben muß, wenn er liebt oder haßt, etwas Schändliches tut oder etwas Unsterbliches?" Denn all das geschieht unter einem Zwang. Wer und was zwingt, bleibt mysteriös und kein einziger Dramatiker, solange es eine Tragödie gibt, hat es in der Hand, diesen Zwang so zu lenken, wie sein Herz privatim möchte. Kleist sprach von seiner Penthesilea wie von einer leibhaften Person und die Anekdote mag wahr sein, daß er nur noch schluchzen kann: „Sie ist tot!", als er sein Drama beendet hat. Wäre es nach ihm gegangen, er hätte sie nicht sterben lassen.

Hebbel individualisiert die generelle Regel des Tragischen in einem, zwischen so ungleichen Partnern, wie es Mann und Frau für ihn sind, bestehenden dauernden Spannungszustand, der nicht nur ein erotischer, auch nicht nur ein geistiger, auch nicht nur ein sittlicher ist. Aber die sittliche Komponente ist dabei die stärkste für Hebbel. Sie ist es auch bei Ferdinand Bruckner. Schönstes Eigentum seiner Frauen, zugleich ihre schwerste Bürde ist ihr fraulich-natürliches, ihr geistig-sittliches, ja sogar ihr metaphysisches Übergewicht über den unzulänglich lebenden und unzulänglich liebenden Mann. Denn für das „gewisse Etwas vom Jenseits dieser Welt", wie es Bruckner im „Tod einer Puppe" formuliert, hat kaum einer seiner Männer die Nase. Es ist bei Bruckner ein Spannungszustand von besonderer Heftigkeit, weil der Mann dies Übergewicht dunkel spürt und seiner Liebe ganz genau so einen Haß beimengen muß wie die Frau, der die letzte Erfüllung versagt bleibt. Denn es geht dabei nicht um den Sexus. Den hat der Bruckner'sche Mann hochprozentig und Tunichtgut spricht fast für alle, wenn er auf die Bemerkung des Vorsitzenden in der Schwurgerichtsverhandlung: „Sie hatten ja damals fünf Geliebte zu gleicher Zeit", leicht verwundert über die Bemerkung entgegnet: „Das hat jeder Mann, der was von sich hält. Ich war immer ein Kavalier." Es geht nicht um dieses „Kavalierstum", es geht der Frau um ein Mannestum und um den rein und lebensfähig zu erhaltenden Bestand einer Welt, die keine apollinisch-sonnige, sondern dionysisch-dunkle, eine Welt der immer wieder in Frage gestellten Menschlichkeit ist.

„Ich scheue mich", sagte Athene im „Timon" im olympischen Disput über ihn, „vor allem darüber nachzudenken. ob ein tragischer Charakter sich aus dem entwickelt, was einer tut, was einer versäumt — oder aus der Welt, in der er lebt". Bruckners tragische Männerfiguren — Tunichtgut, Essex, Timon, Napoleon, Orest, auch der weiterhin im Belanglosen lebende Hauptmann in der „Marquise" sind tragisch oder tragikomisch nicht um ihrer Taten, sondern um ihrer Versäumnisse willen. Daß solche Männlichkeit ganz besonders ergreifend sein kann, zeigt Kandaules in Hebbels „Gyges und sein Ring". Es zeigt bei Bruckner am ergreifendsten Timon, der scheinbar eine Ausnahme von der Regel ist; denn Frauen spielen in seinem Leben überhaupt keine Rolle mehr. Und doch ist dieses ganze Leben, aus dem schon früh die Frau gestrichen ist — und vielleicht aus diesem Grunde — eine einzige Versäumnis.

Ein Selbstvorwurf, den sich keine einzige der Brucknerschen Frauen machen kann; denn keine einzige hat ihr Leben versäumt. Sie wirft es unter Umständen weg, aber sie läßt es nicht ungelebt. Sie lebt es sogar beispielhaft.

Im Totentanz der kranken Jugend steht Marie, die „Bäuerin aus Passau", wie sie einmal genannt wird, halb abseits. Der Theatraliker Bruckner bewahrt allerdings für sie mit Bedacht die schaurige Schlußfigur dieses Totentanzes auf: sie läßt sich von Freder die Kehle durchbeißen. Gleichwohl ist Marie nicht krank wie die anderen. Sie schlägt nur der Länge nach über ein belangloses Jüngelchen hin, für das sie fast mütterlich alles getan hat und das sie zum Dank dafür verläßt. Denn das ist ihr Lebensnerv: Treue. Alle sind entwurzelt, sie nicht. Was in den anderen welkt: in ihr blüht es. Daß ihr Liebster Petrell eine Null ist, ändert nichts an ihrer Liebe, es wird ihr nur verhängnisvoll. „Am Bedeutenden gehen wir nie zugrund", sagt der ihr befreundete Alt. Ein Satz, der für Bruckners Frauen den Schlüssel ihrer Tragik enthält: wenn sie zugrunde gehen, dann immer am Unbedeutenden, am Belanglosen.

Bruckner, ich sagte es, wirft auch die zweite Haut, die existentialistische, in seinen „Verbrechern" ab, fast ohne es zu merken, daß und wie prompt er sich häutet. Nicht um Realist zu werden. Sonst hätte er seinem Tunichtgut, den seine Geliebte, die Köchin Puschek, durch falsches Zeugnis unter das Fallbeil bringt, ganz bestimmt ein Schlupfloch gelassen, durch das sich dieser Kavalier schon durchgewürgt hätte, denn dumm ist er nicht. Statt dessen läßt ihn Bruckner sterben. „Du sollst schick sein", fordert die Puschek von ihm, „daß die Weiber vergehen nach dir. Ansehen darfst aber keine!" Und dies dem „Kavalier" Tunichtgut! Es ist die Intransigenz der Antike, nur daß sie einem flotten und fixen Kerl gilt, der weiß Gott kein tragischer Held ist, aber so etwas wie einer wird! Was die Schwurgerichtsszenen in den „Verbrechern" so atemberaubend macht, ist nicht die Einkreisung Tunichtguts durch ein Verfahren der Justiz, das jeden zum Verbrecher machen kann, weil es von der Voraussetzung des Verbrecherischen im Menschen wie von einem Axiom ausgeht, was Bruckner zweifellos anprangern wollte und auch höchst wirkungsvoll besorgt hat, — das Atemberaubende dieser Szenen ist der Zusammenbruch eines Menschen, dessen argloses Lebensgefühl, dessen Wille, sich seiner Haut zu wehren, tödlich gelähmt

wird, als er sich den von ihm überhaupt nicht geahnten höllischen Möglichkeiten im Menschen gegenüber sieht, ob dieser Mensch nun sein Richter, sein Ankläger oder seine eigene Braut ist.

Die allerdings sagt: „Ich werde ihm immer noch vorangehen. Ich muß nur wissen, daß er wirklich nachkommt." Die Puschek sprengt damit den Rahmen eines sozialen Anklagestückes, indem sie indirekt selbst Justiz übt. Sie steht auf uraltem Rechtsgrund: auf dem, wo alles für alles gegeben, aber auch alles für alles gegebene genommen wird. Wäre sie nur die eifersüchtige Köchin, die eine Rivalin ermordet und diesen Mord aus rasender Rachsucht ihrem Geliebten in die Schuhe schiebt, so würde keine Justizanklage diesen „Fall" interessanter machen. Daß es überhaupt kein „Fall" ist, sondern daß sich ein flotter Schwerenöter mit Kräften und Mächten einläßt, die den ganzen Menschen verlangen oder ihm zurufen: „Hände weg!", und dieser Schwerenöter dabei unversehens ein Schicksal bekommt, gibt den „Verbrechern" erst ihren Rang.

Auch Bruckners Elisabeth hat Pech: auch Essex ist ein Nonvaleur. Ihre Haßliebe zu dem immer aus der Ferne drohenden und lockenden Philipp kann sie noch weniger sättigen. Aber der Dramatiker Bruckner hat es auch diesmal wieder eilig, eine Haut abzuwerfen, die ihm zu nichts mehr dient. Liebe hin und Haßliebe her, — Bruckner entdeckt die strahlende Gegenkraft gegen das hemmungslos wütende Blut. Und entdeckt sie nicht in der Machtlosigkeit, was kaum eine Entdeckung wäre, sondern in derselben Macht, die einen Philipp unvernünftig bis zu ekstatischer Unvernunft macht. Denn es ist die Vernunft, die Bruckner in seiner Elisabeth entdeckt, die Vernunft Petrarcas, die mit dem Schmerz in allerengster Nachbarschaft lebt, aber auch mit dem Geist. Ich meine mit diesem Geist nicht Bacon, der ihn kompromittiert, ihn seiner Eitelkeit dienstbar und damit peinlich und schließlich schändlich, zum Vehikel des Verrats an seinem Busenfreund Essex macht. Diesen Geist hat nur wahrhaft, wer auch den Schmerz hat. Und wie die Puschek auf ihrem Rechtsgrund, so steht — trotz aller erotischen, ja neurotischen Problematik — Elisabeth fest auf dem Grund dieses Geistes und mit ihr eine ganze Welt, die Spiegel ihres Wesens ist. Was diesen Geist in einer Frau, die man als das Genie des Ungenialen bezeichnen könnte, so produktiv und human macht, ist die Entdeckung der Möglichkeit, ohne Gewalt auszukommen. Deshalb ihr tiefes Mißtrauen gegen jede politische Genialität, die ohne Gewalt nicht auskommen will und auch gar nicht auskommen kann, weil sie ohne sie das Stigma ihrer Genialität verlöre. — Und zweitens ist es die Gabe dieser schmerzlichen Vernunft, der Lüge auf den Grund zu schauen, ohne am Menschen irre zu werden. So läßt sich Bruckners Elisabeth von keinem Philipp etwas vormachen, von keinem Essex, von keinem Bacon, von keiner Armada und keinem Staatsrat.

Bruckner hat zwei hochpolitische Szenen geschrieben, die das politische Genie in der Lüge und im Rausch dieser Lüge zeigen und das Genie des Ungenialen in seiner fast trostlosen Aufrichtigkeit. Einmal im „Napoleon I." die Sitzung des Geheimen Staatsrats, in der seine in Aussicht genommene Ehe mit der Habsburgerin Marie Louise „beraten" wird und Napoleon seine Brüder und seine

Minister Fouché und Talleyrand minutenlang niederdonnert. Und warum niederdonnert? Weil er — ohne noch seine Absicht geäußert zu haben, Krieg mit Rußland, und zwar bald schon anzufangen — schon jetzt den Widerstand gegen sich und gegen diese Absicht heraushört. Zum andern der „Kleine Kronrat" in der „Elisabeth von England", wo man sie um den Krieg bestürmt, wo sie sich bis zur Erschöpfung mit allen weiblichen Widersprüchen und Widerrufen dagegen wehrt, die Macht, wie Napoleon sagt, sich „so schön vollenden zu lassen, daß sie überflüssig wird" und „unter dem Stern der Waffen Frankreichs jenes Friedensreich schafft, das alle Staaten Europas zu einem einzigen vereinigt". In beiden Szenen steht sozusagen Gott im Hintergrund und wartet. Dann greift er ein, dann schlägt er zu. Zerschlägt die Armada, zerschlägt den Mann, der durch Kriege Frieden schaffen, durch den Ungeist der Macht den Geist der Gewaltlosigkeit begründen will. Elisabeth läßt den Kronrat toben und gibt nicht nach. Sie muß es später, weil sie keine Despotin ist. Napoleon im Staatsrat tobt selbst, schnupft und bekleckert sich dabei die Weste just in dem Augenblick, wo er lügt und als einziger seine Lüge glaubt: „Niemand wünscht den Frieden stärker als ich."

Man könnte mir entgegenhalten: „Nun und? Wer also bewegt die Welt? Und wer ist es, der sie aufhält?" Bruckners Napoleon, müßte ich antworten, ist nur ein sehr schwacher Kronzeuge für die durch den Mann bewegte Welt. Denn Bruckner denkt gar nicht daran, ihm Züge des Genialen zu geben, die ihn als Genie auch beglaubigen. Im Gegenteil, er nimmt sie ihm. Er führt ihn nicht nur bis an die Grenze, wo vom Erhabenen zum Lächerlichen nur noch ein Schritt ist, sondern weit über diese hinaus ins Menschlich-Allzumenschliche und ins Lächerliche hinein. Wie Elisabeth sich selbst — mit der Macht in ihrer Hand — sieht, bezeugt eine Äußerung, die kein Napoleon, kein Philipp, kein Bacon getan haben könnte: „Wenn Gott mich nur immer ruhig sitzen sieht, wird er sich schließlich sagen: «Diese Pute könnte auch etwas tun!»" — — —

Man könnte Bruckners dramatisches Werk treffend mit einer Ellipse vergleichen, deren einer Brennpunkt der Krieg, deren anderer die Mutterschaft ist. Abgesehen von den spätesten Stücken kenne ich nur drei Brucknerstücke ohne Krieg oder seine Folgen, „Die Verbrecher", „Die Kreatur", „Die Rassen". Und die Stücke, in denen Kind und Mutterschaft eine zentrale Rolle spielen, gehören zu den stärksten Bruckners.

In der nach Kleists Novelle geschriebenen „Marquise von O." stürzen diese beiden Brennpunkte aufeinander zu und die Ellipse wird zum Kreis. Über den Hauptmann, der diese Frau in einer Ohnmacht vergewaltigt und sie ohne ihr Wissen zur Mutter macht, sprach ich schon, aber sagte noch nicht, daß er von allen Bruckner-Männern derjenige ist, der — obwohl der schlimmste — der ist, der die Scharte auswetzt, weil er — auf weit höherer Ebene als der arme Tunichtgut — ein Mann nach dem Gusto einer Frau ist. Ohne feminine Züge, ohne Verdorbenheit durch „Geist", ohne Falsch und ohne Eitelkeit. Ein wilder Jüngling mit dem Zauber eines ins Leben — das Krieg für ihn ist und in zweiter Linie die Frau — hemmungslos verliebten Soldaten von adliger, obwohl primi-

tiver und in der entscheidenden Minute nicht hiebfester adliger Artung. Es gehört zu den deutschen Geisteswundern, daß dieses Schauspiel Bruckners nicht als festes Repertoirestück im Spielplan der deutschen Bühnen steht.

Eine Frau, deren Wesen Keuschheit und deren seelischer Daseinsraum Liebe und die jede Lüge unweigerlich signalisierende Vernunft ist, steht vor dem Unfaßbaren einer Mutterschaft — ohne Mann. Äußerster Gegenpol zu Klara, Meister Antons schwachherziger Tochter in Hebbels „Maria Magdalena", fürchtet sie keine Schande, keine Gesellschaft, keine Moral. Denn mit dieser Vernunft, die das Gegenteil von Schuldbewußtsein ohne Schuld ist, das Gegenteil auch von Empörung über das ihr Angetane, das Gegenteil jeder Ratlosigkeit und bürgerlich-philiströsen Scham, wird sie sich darüber klar, daß sie dieses Kind gewollt hat, „zumindest unbewußt", daß es keinem andern als ihr gehört, daß Mutterschaft stärker als der Abscheu vor einer Mutterschaft ist, die nicht die Ehe als ihre Grundvoraussetzung hat, aber auch stärker ist als die Liebe für einen Mann, bei dem die Liebe hinterherkommt, wenn es zu spät ist. Die „Brutalität seiner Gegenwart" als ihr Gatte „ertrüge sie nicht". Und so gibt sie ihm den Laufpaß. Und ich kann mich nicht erinnern, in der gesamten dramatischen Literatur einer Frau begegnet zu sein, die einem Manne mit solcher Zärtlichkeit zu verstehen gegeben hätte, daß er eine Niete ist.

Die „Marquise" war Bruckners letztes Stück, das in Deutschland vor Hitler zur Aufführung kam. Er geht nach Amerika und kommt erst nach siebzehn Jahren wieder. Über seine Amerika-Zeit nur in Bausch und Bogen dies: Zusammenarbeit mit Erwin Piscator, als ihr Ergebnis Bruckners „Adaption" von Lessings „Nathan der Weise", eine kühne Bearbeitung, die zu einem ungewöhnlichen Theaterabend am Broadway wird. Ein Drama in zwei Teilen „Bolivar", seine Komödie „Napoleon I.", seine „Heroische Komödie", Geist und Macht und die Haßliebe zwischen beiden, exemplifiziert an der von Napoleon erbittert gejagten Frau von Staël, der zweimal umgearbeitete „Timon", ein Drama „Denn seine Zeit ist kurz" und ein zweites „Die Befreiten", beide im zweiten Weltkrieg spielend, das sehr merkwürdige Stück „Fährten", bisher von mehr als siebzehn deutschen und österreichischen Bühnen gespielt, „Früchte des Nichts", ein Gegenstück zur „Krankheit der Jugend" und Bruckners Bearbeitung von Arthur Millers schönem Stück „Tod eines Handlungsreisenden". Dann erfolgt die bisher letzte, scheinbar radikalste Häutung: Bruckners überraschende Hinwendung zu einer Tragödie des strengen Satzes, nicht so ganz überraschend für den, der die äußerst dynamische Entwicklung Bruckners in Rechnung stellt. „So bleiben wir durchaus innerhalb des Realismus, wenn wir in der Wiedergabe unserer Zeit", schreibt Bruckner selbst, „den großen Schritt zur geschlossenen Tragödie wagen, zu zeigen, daß auch die heutigen Gesellschaftsbedingungen tragische Charaktere von mythischer Größe schaffen, und zu versuchen, nach dem Beispiel der Griechen im besonderen Einzelfall die schicksalhafte Allgemeingültigkeit aufzudecken." Eine geschlossene Tragödie mit Charakteren von mythischer Größe, ein Theater der aufs feierlichste wieder inthronisierten Gefühle — nicht Bruckner hatte sie verjagt! — ein Theater, das Brechts „Theater der

Vernunft" ebenso entgegengesetzt ist, wie dem der Pariser Avantgardisten Beckett, Ionesco und Adamov, dem Boulevard- und Grand Guignol-Theater einer Amok laufenden Psychologie, einerseits also dem Theater des rationalen Optimismus, andererseits dem der puren Verzweiflung, als ein „Theater der Größe" bewußt gegenübergestellt, wobei der Ausdruck „Theater der Größe" nicht von Bruckner selber stammt.

Es war meine Absicht, hier zu zeigen, daß das Theater Bruckners — schon von der „Passauer Bäuerin" Marie und der Köchin Puschek an — ein Theater der Gefühle, der äußersten Anspannung dieser Gefühle, der äußersten Unbeugsamkeit, Kraft und Reinheit dieser Gefühle — trotz einer nervösen und oft zum Krankhaften tendierenden Konstitution der von diesen Gefühlen Befallenen, Besessenen oder Begnadeten — und der Vergeistigung dieser Gefühle ist, dadurch, daß die Vernunft in ihnen ausbrennt, was nebulos, verschwommen, was Lüge, was Zweckdenken, Selbstbetrug, was Rausch und Wahn und Größenwahn ist. Auch ein Theater der Vernunft! Aber einer Vernunft, die ihre Impulse aus dem Gefühl empfängt, nicht umgekehrt: das Gefühl seine aus der Vernunft. „Del dolor': vom Schmerz, e della ragione: und von der Vernunft." An erster Stelle des Petrarkischen Titels, den am Schluß der Elisabeth die englische Königin übersetzt, steht der Schmerz.

Häutung kann ja nur bedeuten: die neue Haut ist bereits da, wenn die alte abgestreift wird. Und die neue Haut ist bei Bruckner jedesmal eine Formvision, wie er sie vorher noch nicht gehabt hat, vor allem aber die Vision eines neuen Menschengesichts. Höchst charakteristisch für ihn: er hat kaum jemals eine Zeile seiner Dialoge geschrieben, um eine Handlung vorwärts zu treiben, eine These zur Debatte zu stellen oder eine Anklage gegen die Gesellschaft zu schleudern nur um dieser Anklage willen. In dieser Hinsicht ist er ebenso un-ibsenisch, wie er un-shakespearisch ist. Shakespeare regt immer eine Handlung auf, sie interessiert ihn maßlos, entzückt oder erschreckt ihn ebenso maßlos. Ja er kann sich die Welt gar nicht anders als in der Handlung von Menschen und ihrer permanenten Entwicklung vorstellen. Kein Mensch bei Shakespeare, der nicht wird, der nicht unaufhörlich wird, sogar Hamlet wird es im Denken, das bei ihm zur Sprengkraft wird, das ihn und alle in die Luft sprengt; Bruckner schreibt jede Dialogzeile um eines Menschengesichts willen und seines Daseins nach allen Seiten, das ihn als D a s e i n erregt und entzückt oder erschreckt. Von all seinen Menschen sagt man richtiger: sie sind, als: sie werden. Denn was sie sind, das sind sie und brauchen sie nicht erst zu werden.

So steht Andromache bereits hinter der Marquise von O., ein Schatten, der ihm zuwinkt: „Ich bin bereit!", um sofort auf die Szene zu kommen, wenn er ihr das Zeichen gibt.

Was ich damit sagen will? Der Apparat der antiken Tragödie, auch der Corneilles und Racines, mit Chor und mit den klassischen Einheiten — denn ein Apparat ist es, wie jede Tragödie und jedes Theater seinen ihm zugehörigen Apparat hat — kann ein Theater, das au fond ein Theater der Gefühle und wahrlich nicht der alltäglichen ist, nicht „größer", ja er kann es im Grunde nicht

anders machen, als es ist und vom ersten Augenblick war. Er kann es nur — dieser Apparat, der kein mechanischer, sondern ein geistiger, ja ein methaphysischer ist, denn die drei Einheiten sind nichts anderes als angewandte Metaphysik — er kann es nur schärfer akzentuieren, dies Theater, und ihm das geben, was tatsächlich nur durch diesen Apparat formal erreichbar zu sein scheint: das Exemplarische.

Exemplarisch ist das Schicksal Adriennes im „Tod einer Puppe", die Bruckner, wie ein Kritiker schrieb, „in die Gefangenschaft ihrer kosmetischen Haut ganz einzuschnüren gewagt hat", das Schicksal einer Frau, deren Schönheit eine Glorie — nicht der Natur ist, sondern einer Industrie, die sie wie jedes andere ihrer Präparate „verarbeitet". Es ist ein exemplarisches Schicksal, weil diese Frau von dem Augenblick an, wo sie aus einem Industrieprodukt zu einem Menschen werden will — zu einer Frau mit Küssen und Tränen — immer „unvollkommener" wird, bis ihr — Bruckner sagt es selbst, der sonst nicht viel über seine Dramen und über seine Menschen sagt — „nur noch übrig bleibt, zu sterben." Und wie Adrienne das exemplarische Opfer von „Chirurgie, Diät und Kosmetik", so ist Clarisse im „Kampf mit dem Engel" das genau so exemplarische Opfer des Fernschreibers und der Börsentransaktionen, das heißt: des Geldes.

Das exemplarische Schicksal des Ödipus konnte sich wahrscheinlich gar nicht anders als in einem Theater vollziehen, das — mit Palastfront und Orchestra, den Stätten der „Handlung" und der Betrachtung —, so etwas wie das Würfelbrett der olympischen Götter war, von denen Orest im „Pyrrhus" sagt: „Ich kämpfe gegen sie bis zum Verröcheln / Selbst wenn sie das Beschlossene in uns / Gelegt haben und niemand freikommt von der / Unentrinnbarkeit . . .", von denen Pylades sagt: „Gib acht / Denn jeder richtet sich sein Leben nach der / Vorstellung, die er sich von den Göttern macht." und Pyrrhus: „Sie hassen, wer sie zu belasten sucht", aber „Wer an sie glaubt und trotzdem nichts von ihnen / Will — den lieben und beschenken sie." Im antiken Schicksalsdrama fallen die Würfel aus ihrem Becher und rollen über die Orchestra und über die Palastfront hin und die Götter schauen ihnen zu, aber flüchtig, denn so sehr interessiert sie das gar nicht und deshalb lassen sie auch dem Menschen wenig oder gar keine Zeit aufzuatmen und aufzustehen, wenn er erst einmal am Boden liegt.

Daher die „Einheit" der Handlung, der aristotelische Ausdruck dafür, daß die sich abspielende „Handlung" ein wohlberechnetes, aber blitzhaft erfolgendes Zupacken und Zuschlagen ist, so wie das Fallbeil der Guillotine gleich einem Blitz herabsaust und tötet. Deswegen sagte ich vorhin: „Die drei Einheiten sind nichts anderes als angewandte Metaphysik." Die zerschmetternde Gottheit ist Zeus oder Apollo oder Dionysos, es ist ein Gott mit einem Gesicht, weil ein anonymes Schicksal für jeden Griechen nicht nur undenkbar, sondern unerträglich gewesen wäre.

Industrie, Börse und Technik, die modernen „Schicksalsmächte", sind anonym. Und sie lassen sich Zeit. Und lassen sogar dem Menschen Zeit zur Umkehr,

zur Flucht aus ihrem Bereich, zur Katharsis, zur Läuterung. So flüchtet im „Kampf mit dem Engel" Clarisse, die fast zum Gelde selbst Gewordene, flüchtet sich sogar in die Liebe, in dies längst „abgeschaffte Gefühl", das für Adrienne tödlich war und für sie — wir müssen es Bruckner glauben — die Geburtsstunde eines neuen Daseins ist.

Das Exemplarische beider Schicksale ist wohl überhaupt nur möglich, wenn ein Mensch sozusagen auf seine letzte Formel gebracht wird, die seine Schicksalsrune ist —, was Sophokles mit Ödipus ohne Bedenken wagen konnte. Denn Ödipus war für jeden Griechen wohl ein exemplarischer Fall, gleichzeitig aber auch ein Mensch, von dem man jede Seelenfalte, jeden Augenaufschlag kannte. Das machte die Sache so furchtbar für jeden, weil jeder sich in ihm erkannte, denn er war ja wie sie alle, die Zuschauer; nur daß die Götter gerade ihn herausgegriffen hatten, um ein Exempel zu statuieren. Der Mythos erwies sich hier als Voraussetzung einer Tragödie, die ohne ihn zur Abstraktion hätte werden können. Das Fallbeil geht nieder, aber wir wissen nicht, welcher Kopf fällt. Wir sagen uns: „Schlimm!" Und gehen achselzuckend weiter. Der Mythos schloß diese Gefahr völlig aus. Daher bebauen die griechischen Tragiker ihn als ihren kostbarsten und als ihren ergiebigsten Acker.

Der heutige Tragiker kann es nicht. Er müßte denn einen Mythos erfinden, was bedenklich werden könnte; denn einen Mythos erfindet man nicht. Die Gefahr der Abstraktion umlauert ihn also bei jedem Schritt. Nun haben die Aufführungen des „Tods einer Puppe" in Bochum und des „Kampfes mit dem Engel" in Braunschweig bewiesen, daß diese beiden wie auf dem Reißbrett entworfenen Dramen auf dem Theater leben, nicht weil eine massive Lyrik die Fallen der Abstraktion zudeckt, sondern weil das Abstrakte vielleicht sogar, eben weil es nicht verschleiert und zugedeckt, sondern offen gezeigt wird, als ein Auskehren der Tragödie von allem Staub und allem Gerümpel, das in ihr noch aus Zeiten herumsteht, die längst nicht mehr zeitgemäß sind, weil dies Abstrakte, das man auch Ideendramatik nennen kann, vielleicht die Mode von Morgen ist und daß Bruckner sie rasch kreiert, um — wieder paradox — damit energisch zu verhindern, daß es eine Mode wird. Denn wer mit Bruckners „neuesten Modellen" nicht konkurrieren kann, wird es aufgeben.

Ich habe diese letzten Dramen, Ferdinand Bruckners Alterswerke, ich habe sie gleichzeitig Werke einer zweiten Jugend genannt. In ganz besonderem Hinblick auf „Pyrrhus und Andromache". Denn hier hat ein alt gewordener und dabei jung gebliebener Stücke- und Tragödienschreiber in die mythische Kontur, die Racine von dem Euripides und dieser aus dem Homer und wahrscheinlich aus noch Früherem übernommen hat, mit zarten Händen hineingehäuft, was sein tiefster Glaube an Würde, an Liebe, an Fraulichkeit, an Göttlichkeit und an Menschlichkeit ist. Auch hier ein Zusammenstürzen der beiden Brennpunkte der Ellipse Krieg und Mutterschaft und dieselbe Waberlohe, die — wie die Marquise — Andromache so umgibt, sie so schützt, daß ihr und dem Kind nichts geschehen kann.

Es ist ein langer Weg von dem armen Säugling in den „Verbrechern",

den seine eigene Mutter ertränkt, von den mütterlichen Komplexen der Puschek, die letzten Endes doch lieber mordet als eine Mutter aus zweiter Hand ist, zu der „wie eine Säule", so heißt es, „den ganzen Tag vor dem geschlossenen Tor stehenden" Andromache, weil sie ihr Kind nicht sehen darf.

Auch Bruckners Sprache ist diesen Weg gegangen. Oder man könnte auch umgekehrt sagen; er ist durch diese Sprache und ihr Wandlungsvermögen zu diesem Weg überhaupt erst gekommen. Bruckners Sprache, mit deren Wortschatz und Syntax seine Menschen in seinen ersten Dramen sagten, „wo es ihnen weh tut" — die Sprache einer Reizdramatik, die zwar immer knapp und bündig war, aber doch durchaus Sprache der Nerven, ein Staccato-Stil von Ausbrüchen, ein Synkopen-Stil von Krisen — diese Sprache ist in seiner „Andromache" nicht etwa zum faltenreichen Wurf einer verlogenen Klassizität, wohl aber zum Instrument geworden, auf dem sich Dinge spielen lassen, Akkorde des Seelischen greifen lassen, deren schwere Einfachheit einen ebenso schweren, vollen und blühenden Anschlag erfordert. Nicht mehr, wo es ihnen weh tut, sagen Bruckners Menschen seiner Spätwerke in dieser in ihren schönsten Partien an Racine geschulten Sprache, sondern diese Sprache sagt aus, welcher Kraft es bedarf, um Schmerz zu Leid zu machen, Nervenkrisen zu den tieferen Krisen einer Persönlichkeit. Diese Sprache ist da und der Mensch bedient sich ihrer, um durch sie zu bändigen, was er stumm nicht bändigen könnte: die Gewalt dieser Krisen und Ausbrüche. In ihr sprechen Bruckners Menschen seiner „klassischen" Tragödien nicht mehr zügellos-neurotisch, zügellos-leidenschaftlich, sondern sie zwingt sie zu einem Pathos, das — wie bei den Griechen — getragen ist von höchster Selbstverantwortlichkeit. Gelingt ihr diese Bändigung nicht — und sehr oft mißlingt sie sogar —, so bietet sie sich den Menschen zum Schrei an, zu dem langausgehaltenen Schrei, den wir Laokoon ausstoßen hören.

SCHATZTRUHE

DRAMATURGISCHE WEISHEIT NACH DEM ABC

aus Gottscheds „Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste", erschienen zu Leipzig, 1759. (Mitgeteilt von Margret Dietrich, Wien)

Aeschylus

Der Ruhm dieses griechischen Dichters ist besonders in dem ersten Jahre der 71. Olympiade 490 Jahre vor Christi Geburt groß gewesen. Er zeigte seine Tapferkeit schon in der marathonischen Schlacht. Besonders aber tat er sich in der tragischen Poesie hervor, und ist der Erfinder aller Zierrathen und Larven gewesen, welcher sich die Trauerspieler bedienten. Er kleidete sie prächtig; und sie mußten ungewöhnliche hohe Schuhe tragen. Er hat 90 Trauerspiele verfertiget, und wie einige sagen, 28mal, oder wie andere behaupten, 13mal den allgemeinen Beyfall erhalten. Da er aber in seinem 58sten Jahre ein Trauerspiel aufgeführet, so ist ihm seine Schaubühne eingefallen; wodurch er bewogen worden, seinen Aufenthalt zu verändern, und nach Sicilien zu gehen. Da er aber auf dem Wege mit entblößtem Haupte geschlafen, so hat ein Adler, der über ihm geschwebet, eine Schildkröte auf ihn fallen lassen, die ihm den Kopf zerschlagen; wovon er hat sterben müssen. Er ist aber auch nach seinem Tode noch sehr berühmt gewesen; und seine Trauerspiele sind an denen Bacchusfesten mit dem größten Beyfalle aufgeführet worden. Er hat eine sehr erhabene und edle Schreibart geliebet, welche bey den meisten Beyfall gefunden. Er hat zween Söhne hinterlassen, den Euphrion und den Bion, welche ebenfalls den Ruhm ihres Vaters erhalten haben. (Spalte 45/46)

Bacchantinnen

so wurden diejenigen Weibspersonen genennt, die das Fest des Weingotts feyerten. In währender Zeit der Feste des Gottes Bacchus, bedeckten sich diese Priesterinnen mit Tygerfellen, bewaffneten sich mit Rebenstangen und Fackeln, und liefen gleich den Furien mit erschrecklichem Geschreye herum; indem sie die Lüfte mit dem Tone ihrer Trommeln fülleten. In denen Stücken, die dergleichen Bacchanalfeste vorstellen, sieht man sie allezeit mit zerstreueten Haaren; welche bey den Römern für eine große Unverschämtheit gehalten wurden: denn die römischen Frauen trugen sie aufgeheftet, oder doch mit einem Bande gebunden. (174/175)

Chor

das war bey den Alten eine Menge von Leuten, die auf der Schaubühne als Zuschauer der Handlung, die daselbsten gespielet ward, vorgestellt wurden. Diese mußten zwischen den Handlungen Oden singen, die sich zur Sache schickten und mit dem ganzen Spiele zusammenhingen. Es bestund aber dieser Chor nach der Beschaffenheit der Umstände, bald aus einer guten Anzahl von Weibern oder Männern, welche die Bürger einer Stadt vorstelleten, bald aus einer Schaar von Priestern und Aeltesten des Volkes; bald aus einer Menge von Jungfrauen; bald aus einem Schwarme höllischer Furien, u. s. w. Dieser Chor nun fand sich gleich in der ersten Handlung auf der Schaubühne ein, und behielt seinen Platz bis ans Ende des ganzen Spieles. Das Singen desselben geschah zu vier verschiedenen malen, nämlich zwi-

schen allen fünf Aufzügen. Denn am Anfange und am Ende der Tragödie sang er nicht; sondern es traten sogleich die spielenden Personen hervor, machten auch mit ihrer Handlung den Beschluß: wo nicht irgend der Chor, doch ohne Gesang, das letzte Wort behielt; indem er eine erbauliche Betrachtung, oder Nutzanwendung über das ganze Schauspiel, in wenigen Worten beyfügte. (383)

Drama

das den Namen von dem griechischen δρᾶν handeln, thun, hat, ist ein kleines theatralisches Stück, daß bey fürstlichen Tafel- und Abendmusiken, imgleichen bey großen musikalischen Concerten gebrauchet wird. Es reden darin mehr Personen miteinander, und es wird auch noch länger, als eine Cantate. Es gehören aber nicht nur Trauerspiele, sondern auch Lustspiele, ja nach unserer Art, auch die Schäferspiele und Singspiele dahin, und die dramatische Dichtkunst ist also überhaupt die theatralische. Doch wird bey uns hauptsächlich in der Musik ein Drama, ein solches kurzes Singgedicht genennet, welches zwar aus Arien und Recitativen besteht, wie eine Cantate; aber auch von lauter verschiedenen sich unterredenden Personen gesungen wird, so, daß es ganz bequem, wie ein Stück einer Oper aufgeführet werden könnte. Unsere Poeten haben viele dergleichen gemachet. (563/564)

Euripides

Ein berühmter Tragödienschreiber. Er ward zu Salamis, im ersten Jahre der 75sten Olympiade gebohren. In seinem zwey undzwanzigsten Jahre fing er schon an, in einer Höhle Tragödien zu schreiben. Er hat in den eleusinischen und thessalischen Spielen den Sieg davongetragen. Des Weltweisen Heraklitus Werke, die für sehr unverständlich gehalten wurden, hat er auswendig gelernet. Er hat fünfundsiebzig Trauerspiele verfertiget, davon aber nur noch neunzehn nebst dem Anfange des zwanzigsten übrig sind. ... An dem Hofe des Königs Archelaus wurde ihm eine große Ehrenstelle geschenket; welcher ihn auch ansehnlich begraben lassen, da er im dritten Jahre der 93. Olympiade, im siebenzigsten Jahre seines Alters, von den Hunden; oder wie andere wollen, von den Weibern soll seyn zerrissen worden, weil er niemals gut auf sie zu sprechen gewesen ist. — Sokrates war sein sehr guter Freund, und besuchte seine Trauerspiele fleißig. Einstmals, da sonst kein Zuschauer, als Sokrates zugegen war, ließ er dennoch spielen: mit dem Vorwande, Sokrates sey ihm ganz Athen. Als die Athenienser höreten, daß er gestorben sey, bathen sie den König von Macedonien um seinen Leichnam, um dieß berühmte Stadtkind bey sich zu begraben. Allein er schlug ihnen solches ab, und ließ ihn selbst herrlich beerdigen. Die Athenienser hingegen ließen ihm auch ein sogenanntes Kenotaphium d. i. ein leeres Denkmal aufrichten: das sein Verdienst beehren mußte.

Floralia

Das Fest der Flora, welches den 28 April gefeyret ward; damit die Blüthen gut gedeihen möchten. Hiebey wurden floralische Spiele im Circo Florae in der sechsten Gegend der Stadt gehalten. Alles was zusehen wollte, zog bunte Kleider an. Die Thiere, so man dabey hetzte, waren Hasen und Ziegen. Das ärgste waren dabey die gemeinen Buhldirnen, die halb nackend (denn sie hatten Hosen an) vor allem Volke herum tanzeten, und allerhand üppige Stellungen macheten. Ehrbare Leute schämeten sich solchen Unfug mit anzusehen: wie denn Cato einmal, als er ungefähr dazu gekommen, sogleich wiederum davon gegangen.

Guarini (Batista)

Ein berühmter wälscher Dichter, der im Schlusse des XVI Jahrhunderts geblühet, und 1613 im 71sten Jahre gestorben. Er lebte zwar zu einer Zeit, da der wälsche Witz auf viel unzeitige Tändeleyen verfiel; gleichwohl konnte er noch die schöne Einfalt

der Natur, und die Spuren der guten petrarchischen Schule, so ziemlich beybehalten. Sein Pastor Fido, oder getreue Schäfer, ist sein vornehmstes Stück, ein Pastoral, welches musikalisch aufgeführet worden. In sechs Jahren ist es zehnmal gedruckt worden. Gravina tadelt ihn, daß er die List der Höfe, und die schlauen Ränke der Vorzimmer in die Schäferhütten gebracht; seinen Hirten aber politische Staatsmaximen in den Mund geleget. Indessen kann man sagen, er habe nicht heutige, sondern alte Schäfer geschildert, die zuweilen auch an das Ruder ihrer Republiken gelangen konnten. Wir haben auch, theils von Abschatzen, theils von Hofmannswaldauen, deutsche Übersetzungen davon. Die erste ist auf Kosten des Verfassers nur 100 mal mit schönen Kupfern abgedruckt worden, und also sehr schwer zu bekommen.

(804)

Horribilicribrifax

ist ein lustiges Schauspiel des Andreas Gryphius, in welchem zwey Aufschneider und Praler lebhaft vorgestellet werden. Ihre erdichtete Namen sind Daradiridatumtarides und Horribilicribrifax; wozu noch der Schulfuchs, Sempronius kömmt. Aber es ist nicht nach den guten Regeln der Schaubühne eingerichtet. (885)

Johnson (Ben)

Ein engländischer Dichter, der das allgemeine Zeugniß hat, daß er der größte, vernünftigste und richtigste, von allen engländischen dramatischen Dichtern gewesen: und diese großen Vorzüge hatte er bloß seinem Nachsinnen und Bücherlesen zu danken. Außer seinen zahlreichen Arbeiten für die Schaubühne, von welchen einige den besten griechischen und römischen Stücken gleich kommen, hat er auch einen Band Epigrammata und andere Gedichte herausgegeben. Er fängt die Vorrede an den Leser so an:

> Pray thee, take care, that tak'st my Book in Hand
> To read it well; that is, to understand.

Alsdann hat er ein Sinngedicht an den König Jakob, welches so anfängt:

> How, best of Kings, doest thou a Scepter bear?
> How, best of Poets, doest thou Laurel wear!

Seiner Sinngedichte sind eine große Menge, und dann folgende: 1) Die Reise, ein Gedicht. 2) Der Wald. Dieß Gedicht ist in verschiedene Theile getheilet. 3) Ein Lobgedicht auf den König Jakob den I bey Gelegenheit des ersten Sitzes des Parlaments im 1603 Jahr. 4) An den Himmel. 5) Rules for the Tavern-Academy.

(923/924)

Kothurnus

ist die edle Schreibart in Heldengedichten und Tragödien: welche die Alten von den hohen Schuhen also nannten, die vormals von vornehmen Standspersonen getragen wurden. Der eigentliche Kothurnus war eine Art von hohen Schuhen, welche die Schauspieler, in Vorstellung der königlichen und vornehmen Personen, auf der Bühne trugen. Aeschylus hat sie erfunden, und eingeführet, wie Horaz saget:

> Post hunc personae pallaeque repertor honestae,
> Aeschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
> Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.

(970/971)

Lächerliche, Das

Besteht überhaupt in einer ungeschickten Verbindung solcher Dinge, die sich nicht zusammen reimen. Es ist also ein Fehler, welcher Scham und Schimpf erwecket, ohne Schmerz zu verursachen. So würde die stoische Gravität an einem Kinde ebenso lächerlich seyn, als das kindische Wesen an einer obrigkeitlichen Person. Denn dieß ist eine Mishälligkeit des Standes mit den Sitten. Dieser Fehler nun bringet dem, bey dem er sich findet, gar keine Schmerzen: denn sonst würden Leute, die ein gutes Herz haben, nicht lachen können; vielmehr würden sie sich ein Vergnügen aus dem Mitleiden machen. In den Sitten ist das Lächerliche bloß ein Uebelstand, der entweder dem Wohlstande, oder der eingeführten Gewohnheit, oder den Sitten der artigen Welt anstößig ist. Alsdann ergötzet sich der spöttische Zuschauer auf Unkosten eines verliebten Geizhalses, eines bürgerlichen Edelmanns, eines häuchlerischen Tartüffen. Die Eigenliebe hat dabey eine doppelte Ergötzung; sie sieht fremde Fehler, und glaubet, daß es nicht die ihrigen sind. (988/989)

Menander

Ein Komödienschreiber von Athen. Er wurde in der 109 Olympiade gebohren; er war sehr scharfsinnig, und eben so sehr verliebt. Er schrieb viele Lustspiele, nebst einem Briefe an den König Ptolomäus. In dem letzten Jahre der 121. Olympiade, ertrank er in dem piräeischen Hafen, als er sich im Schwimmen daselbst üben wollte. Seine Fragmente hat Johann Clericus herausgegeben, worüber er mit R. Bentleien, unter dem Namen Phileleutheri Lipsiensis, und andern in Streit kam. Terenz hat viele von seinen Stücken übersetzet und nachgeahmet. (1080/1081)

Negelein (Christoph Adam)

Ein gelehrter Kaufmann und Dichter zu Nürnberg. Er ward daselbst gebohren den 29 Nov. 1656, und besuchte hernach, wegen der Handlung, verschiedene fremde Länder, als Frankreich, Italien, England etc. Seine Nebenarbeit war die Dichtkunst, in welcher er es so weit brachte, daß er 1679 in den pegnesischen Blumenorden unter dem Namen Celadon aufgenommen wurde. Wegen der unglücklichen Handlung aber entschloß er sich endlich nach Wien zu gehen, und ward daselbst kaiserlicher Hofpoet. Unter den Passionsliedern, die er daselbst verfertigte, machte er auch einige Singspiele, als: Abraham den Großgläubigen; Isaak den Wundergehorsamen mit dem Titel CelAdoN. Die Psalmen Davids übersetzte er auch in deutsche Verse, mit der Aufschrift: Alte Zionsharfe. Sein Tod erfolgte zu Wien 1701. (1159)

Othello

ist eine alte Tragödie vom Schakespear. Der vornehmste Zweck dieses Stücks ist die Leidenschaft der Eifersucht, die der Dichter, in ihrer Geburt, in ihren verschiedenen Bezeugungen und Plagen, und in ihren abscheulichen Folgen ausführlich vorgestellet. Ueberhaupt ist dieses Trauerspiel als ein edles, aber ein unregelmäßiges Werk eines Geistes anzusehen, der die Macht besessen, die Schaubühne, mehr als irgend ein anderer Schriftsteller, zu beleben. Die Züge der Natur darinnen, sind stark und meistermäßig: allein die Einrichtung der Fabel und auch zuweilen die Wahrscheinlichkeit, sind zu sehr vernachläßiget; als daß man es zum Muster setzen könnte. Es ist also übelgethan, wenn man uns Deutschen die engische Schaubühne aufdringen will. (1224)

Pyramus

und Thisbe, waren ein Paar Nachbarskinder, zu Babylon, die einander gut waren, aber nicht anders, als durch das Loch in einer Wand mit einander sprechen konnten. Sie bestellten daher einander ins Feld, an einen Brunnen: wo aber Thisbe zuerst ankam, und von einem Leuen erschreckt ward; so, daß sie ihren Schleyer im Laufen

verlohr, den der Leu mit Blute besudelte. Diesen findet der ankommende Pyramus: und weil er daraus schließt, seine Geliebten sey vom Leuen zerrissen und verschlungen worden: so nimmt er sich aus Verzweiflung das Leben. Sie kömmt aber zurück an den Ort, und fällt vor Schmerz, in eben das von seinem Blute noch warme Schwert. Davon hat Andreas Gryph das lustige Spiel vom Peter Squenz gemachet, darinn alle absurda comica vorkommen. (1353)

Quinault (Philipp)

zu Paris 1639 gebohren, 1688 gestorben, ein französischer Dichter. Er legte sich anfangs auf das advociren: allein da er die Wittwe eines seiner sehr reichen Clienten heurathete, so legte er sich auf die Poesie. Er hat Komödien, Tragödien und Opern gemachet. Insonderheit hat er sich in dieser letzten Art sehr hervor gethan, und hat die dieser Arbeit geweiheten Empfindungen und Gegenstände, gar sehr zu vervielfältigen gewußt. Lulli zog seine Verse allen andern vor, weil er sich so sehr in die Musik zu schicken wußte. Seiner Stücke sind sehr viele, die meistens, insonderheit die Opern, noch gespielet werden. Boileau hat ihn in seinen Satiren verewiget, wenn er in der an den Moliere gerichteten, schreibt:

La raison dit Virgile, & la Rime Quinault. (1358)

Richelieu (Jean Armand du Plessis, Cardinal und Herzog von)

1642, im 58sten Jahre seines Alters gestorben, ein französischer Dichter. Er war erster Protector der französischen Akademie. Dieser große Geist, der die Last eines obersten Staatsrathes tragen mußte, wußte doch einige günstige Augenblicke für die Musen zu finden. Man weis, daß er an vielen dramatischen Stücken gearbeitet hat; daß er die Tragicomödie Mirame zum Theile gemachet, und den Inhalt dreyer andern geliefert hat: Sie heißen, les Thuilleries, l'Aveugle de Smyrne, und das große Schäferstück. In diesem letzten waren bis fünf hundert Verse von ihm; aber sie ist nicht gedruckt worden, wie die andern. Man kann den Cardinal Richelieu für den Vater der französischen Komödie ansehen; weil er eine so große Begierde danach bezeigte, und die Poeten so reichlich belohnete, die sich darinn hervor thaten. Man saget, daß er zuweilen die theatralischen Stücke von fünf Verfassern auf einmal habe verfertigen lassen; und durch dieß Mittel ein Stück unter einem Monate fertig bekommen habe. Diese fünf Personen waren Herr Bois-Robert, Peter Corneille, Colletet, de l'Etoile und Rotrou. (1397)

Shakespear (William)

ein englischer Dichter. Die Engländer machen viel Wesens aus seinen theatralischen Gedichten, die an der Zahl sehr groß sind. Doch hat sich in neuern Zeiten eine gewisse Frau Lenox gefunden, die vielen seiner berühmtesten Stücke die Fehler gewiesen hat. Man hat noch andere Gedichte von ihm, als: Venus und Adonis, ein Werk, welches zu seiner Zeit sehr bewundert worden. 2. Tarquin und Lucretia. 3. Mars und Venus. 4. Verliebtes Schreiben des Paris, an die Helena. 5. Eben dergleichen von Helenen an den Paris. 6. Erzählung vom Cephalus und der Prokris. 7. Achillens Verbergung seines Geschlechtes, an dem Hofe des Lykomedes etc. Unter seinen verliebten Gedichten, sind verschiedene sehr glücklich gerathene Sinngedichte. (1484)

Thalia

eine der neun Musen, Vorsteherinn der Lustspiele und satirischen Poesie. Sie wird gemalet wie ein junges Frauenzimmer, mit Epheu gekrönet, welches eine Larve in der Hand hält, und leichtfertig lächelt. Man setzet ihr einen Affen an die Seite. (1553)

Vega, Carpio (Lopez de) oder Lope Felix

Ein spanischer Dichter, aus einem vornehmen Geschlechte. Er ward 1562 zu Madrid gebohren, und nach erlangtem Alter und Wissenschaften, ward er Doctor der Gottesgelahrtheit. Seine Bedienungen aber waren meistentheils bey großen Herren, denen er als Secretär beystund. Er führte auch einige Zeit nicht mit wenigerm Ruhme die Waffen. Die Würde des Maltheserordens erhielt er auf Erlaubniß des Pabsts, weil er sich vorher zweymal verehlichet hatte. Man saget von ihm, daß er schon in seiner annoch zarten Jugend, ehe er noch schreiben gekonnt, Verse in die Feder dictirt. Er starb im 73 Jahre den 27 August 1635. Seine theatralischen Gedichte sind so hoch geschätzet worden, daß sie die Schauspieler nach ihrer Schwere mit eben so vielem Golde bezahlet haben. Die Anzahl seiner Lustspiele erstreckt sich auf 1800; und die Menge seiner geistlichen Gedichte auf 400. Er selbst hat behauptet, daß von der Arbeit seiner Schriften durch seine ganze Lebenszeit auf jeden Tag fünf Bogen könnten gerechnet werden; denn ein Lustspiel hat ihn nicht mehr als einen Abend gekostet. In heroischen Gedichten hat er den Ariost nachgeahmet, davon die Gedichte folgende sind: La Belleza d'Angelica, Jerusalem conquistada; Arcadia; Rimas humanas in drey Theilen; Triumfos divinos; Quatro soliloquios; Rimas humanas y divinas; unter dem Namen Thom de Burgillos. Seine Gedichte sind 1647 zu Madrit in 4. in fünf und zwanzig Bänden zusammen gedruckt worden, davon jeder 12 Stück in sich hält. (1601/1602)

Wirthschaften

sind poetische Lustbarkeiten an den Höfen großer Herren, da sich der regierende Herr und seine Gemahlinn, in einen gemeinen bürgerlichen Wirth, und in eine Wirthinn; und die andern fürstlichen Personen, die man etwa beehren und bewirthen will, in Gäste; ihre Hofbedienten aber in Hausknechte, Köche, Kellner, Diener, Küchenmägde, Hausmägde, Gärtnerinnen, auch wohl Bauernmägdchen verkleiden. Unter diesen angenommenen Gestalten, wird nun irgend entweder eine Hochzeit, oder nur sonst ein Gastmahl, welches die Alten eine Wirthschaft nenneten, vorgestellet: jede Person aber pflegt auf des Poeten Angeben, gewisse Verse bey Gelegenheit her zu sagen. Siehe in Bessers Gedichten ein Beyspiel. (1658)

Zierrathen, oratorische

oder oratorische Blumen, heißen in der Beredsamkeit gewisse Züge, und Redensarten, welche viel dazu beytragen, daß eine Rede angenehmer, durchdringender und überzeugender werde. Hierzu rechnet man sinnreiche Gedanken, rührende Ausdrükkungen, angenehme Figuren, kühne Metaphoren, und eine wohlklingende Setzung der Wörter. Diese Zierrathen thun bey dem Zuhörer viele Wirkung, nur muß sich ein Redner vor dem allzuheftigen Gebrauche derselben hüten, weil er sonst endlich einen Ekel erwecket. (1685)

BESPRECHUNGEN

Carlo Goldoni, Lustspiele in vier Bänden, deutsch von Lola Lorme, Berglandverlag, Wien 1957. 1. und 2. Bd.

Ein Leben für Goldoni — kann man wohl von Lola Lorme sagen, die sich seit den 20er Jahren der Übersetzung der Werke Goldonis gewidmet hat. Ihre Übersetzungen der Lustspiele — theatergerecht und dichtergetreu — sind dem deutschen Publikum nicht mehr unbekannt, denn seit jener Zeit wurden sie immer wieder für die Aufführungen Goldonis im deutschsprachigen Theater herangezogen und haben schon ihre eigene Geschichte. Die Betreuung dieser Übersetzungen lag bisher in Händen der Bühnenverlage, so daß sie im Buchhandel nicht erhältlich waren. Nun hat der Berglandverlag es übernommen, diesem Mangel endlich abzuhelfen und brachte — anläßlich des 250. Geburtstages von Goldoni 1957 — heuer die ersten beiden Bände der Lustspiele heraus. Nach einer kurzen Einleitung: „Das Lebensbild eines Idealisten" enthält der erste Band: Die Locandiera, Die Verliebten, Die schlaue Witwe, Bettina oder das ehrsame Mädchen, Die vier Masken der Commedia dell'Arte. Dem zweiten Band ist ein kurzer Beitrag vorangestellt: „Mein Weg zu Carlo Goldoni", der die inneren und äußeren Anlässe und Schicksale dieses Lebenswerkes von Lola Lorme vor Augen stellt, den weiten Kreis der Begegnungen mit Goldoni-Forschern und Erfahrungen mit dem Theater umreißt. Er enthält: Der Lügner, Der Rappelkopf (Il Burbero Benefico), Der Fächer, und Skandal in Chioggia (La Baruffe Chiozzotte).

Die Übersetzung ist von großer Unmittelbarkeit und außerordentlich schauspielergerecht, leicht sprechbar und dabei so Goldoni-nahe wie nur möglich. Man wundert sich, daß bei dieser Nähe zum Wort des Dichters gar keine Schlacken des Sprachgebrauchs im 18. Jahrhundert übrig geblieben sind; man wundert sich genau so, wie ewig jung diese Komödiendichtung Goldonis geblieben ist. Die verdiente Übersetzerin dankt vor allen anderen Frau Margarethe Schell von Noé, der Leiterin der Berner Schauspielschule, für ihre hingebungsvolle Mitarbeit, die ihr — der Kriegsblinden — immer wieder hilfreich zur Seite stand und ihr die Sicherheit ihrer Arbeit geschenkt habe.

Der Verlag hat die Bände in hübscher roter Leinenausfertigung mit Goldprägung herausgebracht. Für die mit großem Geschick ausgewählten, teils sehr seltenen Reproduktionen sollte bei den weiteren Bänden satiniertes Papier gewählt werden, da die Wiedergabe der Kupferstiche auf dem Druckpapier sehr an Deutlichkeit verliert.

Margret Dietrich (Wien)

Domenico Vittorini, The Drama of Luigi Pirandello, Dover Publications, Inc., New York 1957. 391 S.

Vittorinis, durch Pirandello selbst authorisiertes Werk über den Dichter erschien zum erstenmal 1935 als Ausgabe der University of Pennsylvania Press. Das vorliegende Werk ist eine unveränderte Ausgabe der ausgezeichneten, längst vergriffenen Ergographie, die mit großer Kenntnis von Mensch und Werk eine Einführung in die Dramatik des italienischen Dramatikers bietet, und vor allem der denkerischen Welt Pirandellos gerecht wird. Die Bibliographie umfaßt die bis 1935 erschienenen,

in englischer Sprache abgefaßten Werke und Zeitschriftenaufsätze über Pirandello sowie die Angabe der bis 1935 herausgekommenen im Werk erwähnten Dramen und Übersetzungen. Eine Ergänzung dieser Bibliographie und eine Erweiterung derselben in Bezug auch auf die in anderen Sprachen erschienenen Werke über den Dichter bis 1957 ist leider nicht vorgenommen worden. Dafür sind einige Appendices aus der Feder Vittorinis hinzugefügt über: Pirandello and the Italian Theatre, Luigi Pirandello as I saw Him, Pirandello and the Concept of Reality, und: Pirandello in Everyman's Library. Diese setzen sich aber kaum mit der inzwischen herausgekommenen Pirandello-Literatur auseinander. Dennoch bleibt dem Werk das Verdienst, das ihm schon 1935 zukam: eine der besten Einführungen in Pirandellos Schaffenswelt zu sein.

M. D.

Barrett H. Clark, Eugene O'Neill — the Man and His Plays, Dover Publications, New York 1947. 182 S.

Schon vor zehn Jahren erschien die Einführung Barrett H. Clarks in das dramatische Werk von E. O'Neill als revidierte Ausgabe der vorangegangenen Editionen aus den Jahren 1929 und 1926. Einem kurzen Lebensabriß des erst vor wenigen Jahren verstorbenen Dichters folgt eine knapp gehaltene Einführung in die bis 1947 auf den Bühnen erschienenen Werke. Die Einführung geht dankenswerter Weise auf die Geschichte der Inszenierungen von O'Neills Dramen ein und gibt wertvolle Details zur Kenntnis der Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke. Auszüge aus Briefen und Artikeln O'Neills sowie aus Gesprächen des Dichters mit dem Autor bereichern das Buch als wertvolles Quellenmaterial. Die subjektiven Urteile Barrett H. Clarks werden gewiß nicht das letzte Wort zu dem gigantischen Schaffen des ersten bedeutenden amerikanischen Dramatikers unseres Jahrhunderts sein. Als Ergänzung zu Clarks Einführung empfiehlt sich die philosophisch und ästhetisch bedeutsame Arbeit von Martin Lamm, in dessen Buch: The Modern Drama (ins Englische übersetzt von Karin Elliott, Philosophical Library, New York 1953). Hier ist auf wenigen Seiten eine gute Einführung in O'Neills geistige Welt gegeben, wenn man auch nicht in allen Punkten dem Autor zu folgen bereit sein wird. Dennoch ist Clarks Arbeit nicht zu entbehren und wird angesichts der in den letzten Jahren neu aufgeführten Nachlaßwerke hoffentlich bald eine ergänzende Neuauflage erhalten. Ausgezeichnet ist der Auszug aus der Bibliographie bis 1930 durchgeführt; ab 1930 nimmt sie nur einzelne Erscheinungen auf mit dem Hinweis darauf, daß die nach 1930 erschienenen Werke großteils aus den Quellen der früheren schöpften. Bei der bald fälligen Neuauflage sollte die französische, schwedische und deutsche Literatur über O'Neill nicht unberücksichtigt bleiben. Der Autor hat das Verdienst, 1931 zusammen mit Ralph Sanborn die bisher einzige Bibliographie über O'Neill herausgegeben zu haben. Auch diese Bibliographie bedürfte dringend einer neu bearbeiteten zweiten Ausgabe.

M. D.

Spectacles, 50 ans de recherches, Textes et documents réunis par Jacques Polieri (erschienen als Sondernummer von „Aujourd'hui, Art et Architecture", Nr. 17, 3. Jg., Mai 1958, Paris).

Jacques Polieri wird von André Veinstein, der verschiedene Artikel dieser interessanten Sondernummer einleitet, als „Anreger des abstrakten Theaters, als Promotor des „théâtre sphérique" bezeichnet; er ist der Directeur des Festivals der Avantgarde-Kunst in der Cité Radieuse von Le Corbusier zu Marseille und zu Nantes. Die hier

gesammelten Dokumente sind unter faszinierenden Perspektiven zusammengestellt: Polieri sucht die Vorgänger seiner Ideen zur Ausdruckskunst des Theaters im 20. Jahrhundert: Bühnenbildner und Theaterarchitekten, die sich der Szenenraum-Komposition gewidmet haben, der theatralischen Gestaltung durch malerische, musikalische, tänzerische, schauspielerische und sprachliche Mittel. Er sucht ein totales Theater der intensiven Atmosphäre, in dem Zuschauer, Schauspieler und Szenen-, Musik- und Textgestalter sowie Choreographen eine innige Einheit bilden, deren Grundprinzip in Bewegung und Rhythmus beruht. Unter den Vorgängern dieser Idee greift er auf Appia, Gordon Craig, die russische Theaterrevolution der 20er Jahre rund um Tairoff, Oskar Schlemmers Bauhaustheaterideen, Kandinskys szenische Kompositionen, Kieslers, Huszars, Mondrians, Prampolinis und Fernand Légers Versuche zu einem neuen Theaterstil und Theaterausdruck zurück. Er weist auf die revolutionierenden Versuche von Künstlern wie Picasso, Choreographen wie Balachine und Massine hin sowie auf die Erneuerung des Marionetten-Spiel-Gedankens in den 20er Jahren, die dem Tanz im szenischen Raum ganz neue Impulse schufen (Balletts von Jean Cocteau und Boris Kochno), und untersucht auch die architektonischen Voraussetzungen für ein Theater, das solch neuen, szenischen Zielen zugewandt ist. Von der griechischen Szene bis zu Gropius' Totalem Theater und Weiningers Kugeltheateridee reicht hier der Bogen der Dokumente und öffnet zuletzt den Ausblick auf die neuesten Versuche von Raumtheatergestaltungen in aller Welt. Als „Boîte à Miracles" stellt sich da das Theater von Corbusier vor, und vielleicht kann in dieser Bezeichnung am ehesten das Eigenartige begriffen werden, das Polieri vorschwebt: eine Art Theater, das seine besten Kräfte aus dem Zusammenspiel der plastischen, szenischen und architektonischen Künste ableitet, das nicht-figural und unperspektivisch imaginäre Inszenierungen schafft, ein sakrales und kosmisches Theater, das allen realistischen Guckkastentraditionen eine Absage erteilt. Erlebnis von Rhythmus und Bewegung sollen an erster Stelle stehen, von ihnen aus sollen alle Elemente des Theaters inspiriert werden; die Musik, der Tanz, das Spiel, der Gesang, ja, selbst das Wort. — So anregend die ausgeführten Gedanken sind, so lebendig die beigebrachten Dokumente wirken, bleibt doch manches im Unkonkreten; manche Schwierigkeiten werden nicht gesehen. Freilich standen z. B. in der Antike der sakral-rhythmische Tanz am Beginn der großen Theaterentfaltung: und so mag man fragen — wie Polieri sich die Weiterentwicklung über diesen Beginn, den er anstrebt, den er als neue Basis dem Theater von heute gewinnen zu können glaubt, denkt. Aber vielleicht ist das nicht Sache unserer Generation — sondern der von morgen. Zweifellos aber gehen von dem instruktiven und zur Besinnung aufrufenden Beitrag Polieris starke Anregungen aus, die diskutiert werden müssen. Dies ist im Augenblick um so gewichtiger zu vermerken, da das heutige Theater sich in Experimenten oder der Pflege von Traditionen oder unter dem Dach politischer Richtlinien für Stil und Ausdruck zu erschöpfen droht. Margret Dietrich (Wien)

Eine Anregung

Sehr verehrter Herr Prof. Kindermann,

Sie erweisen mir die Ehre, das von mir herausgegebene Erinnerungsbuch des Schauspielers Werner Krauss in Ihrer Besprechung („Maske und Kothurn", Heft 2/3, 1958) als für die Forschung wichtig zu bezeichnen. Ich möchte meinen Anteil an diesem Buch nicht überwerten, er bestand ja gerade darin, möglichst wenig Anteil zu nehmen. Es war unter anderem ein faszinierendes Experiment, einen Schauspieler zum Reden zu bringen und seine lockeren, fast improvisierten Erzählungen stenographisch festzuhalten. Nun, da das Experiment, wie unter anderem Ihre Beurteilung erweist, gelungen zu sein scheint, ergibt sich meiner Meinung nach daraus ein neuer Gesichtspunkt für die Theaterwissenschaft.

Schauspieler schreiben nicht gern und schreiben selten gut — aber Schauspieler erzählen gern und lassen sich meist ohne große Mühe zum Erzählen bringen. Wie wäre es, wenn man nach dem Vorbild meiner Nachmittage und Nächte mit Werner Krauss auch andere wichtige Gestalten des deutschsprachigen Theaters zum Erzählen brächte? Es ist nichts dazu nötig als ein interessierter, intensiv beteiligter, gelegentlich geschickte Fragen stellender Zuhörer und ein möglichst diskret, nur halbbewußt wahrgenommener Stenograph! Die theaterwissenschaftlichen Institute hätten hier eine große Aufgabe, wobei nicht unbedingt immer eine sofortige Publikation in Buchform Voraussetzung wäre. Aber der Gewinn für die künftige Forschung wäre gar nicht abzusehen, wenn auch nur die stenographischen Protokolle verwahrt und Wissenschaftern zugänglich gemacht würden. Man muß nur drauf hinweisen, wie unschätzbar der Zufall, daß Costenoble ein Tagebuch geführt hat, für die Theaterforschung geworden ist; warum solche Aufzeichnungen nicht anregen? Ich meine, daß z. B. Gespräche mit Betty Fischer, Louise Kartousch, Fritz Imhoff und Hubert Marischka von einzigartigem Wert für die Geschichte der Wiener Operette wären, ich denke auch, weil sie mir persönlich nahegeht, an die Geschichte der Wiener Kleinkunst 1933/38, über die es sehr wenige Quellen gibt und die heute schon in Vergessenheit gerät. Ich fürchte, ich werde diese Geschichte nicht schreiben, ich weiß auch nicht, ob ich dazu kommen werde, meine Memoiren zu schreiben. Aber Gespräche mit den Schauspielern Varndal, Hufnagl, Merz, mit Stella Kadmon, mit den Autoren Weys, Weigel u. a. würden zu Handen der künftigen Forschung Material deponieren, das sonst kaum aus erster Hand überliefert werden würde.

Nehmen Sie, bitte, diese Anregung entgegen und bringen Sie sie durch Publikation in Ihrer Zeitschrift den berufenen Stellen für theaterwissenschaftliche Forschung zur Kenntnis.

Ihr ergebener

Hans Weigel

NOTIZ

Professor Dr. HANS KNUDSEN (Berlin, Freie Universität) wurde vom Bundespräsidenten Dr. Heuß das Verdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland verliehen für seine Verdienste um die Theaterwissenschaft und den Auf- und Ausbau des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität und für seine erfolgreiche Arbeit im Kulturleben Berlins.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Theater der Medici (Schluß). Von Alois Nagler (New Haven, Conn., U. S. A.) 346
Götter und Halbgötter auf der barocken Bühne. Von Margret Dietrich (Wien). Mit Tafel XIII—XVI 353

Das Porträt

Ferdinand Bruckner. Von Fritz Schwiefert (Berlin) 358

Schatztruhe

Dramaturgische Weisheit nach dem ABC aus Gottscheds „Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste", erschienen zu Leipzig, 1759. Mitgeteilt von Margret Dietrich (Wien) 371

Besprechungen

Carlo Goldoni, Lustspiele in vier Bänden, deutsch von Lola Lorme (M. Dietrich) 377
Domenico Vittorini, The Drama of Luigi Pirandello (M. D.) 377
Barrett H. Clark, Eugene O'Neill — the Man and his Plays (M. D.) 378
Spectacles, 50 ans de recherches, Textes et documents réunis par Jacques Polieri (M. Dietrich) 378
Eine Anregung. Von Hans Weigel (Wien) 380
Notiz 380

DIE MITARBEITER VON HEFT 4

Univ.-Doz. Dr. Hans de Leeuwe, Groningen, Hora Siccamasingel 88.
Prof. Dr. Alois Nagler, Yale University of New Haven, Conn., USA.
Dr. Fritz Schwiefert, Berlin-Wannsee, Am kleinen Wannsee 20 a.
Hans Weigel, Wien VII, Burggasse 72.

FLUCHT UND ZUFLUCHT

Das Tagebuch des Priesters Balthasar Kleinschroth aus dem Türkenjahr 1683

Herausgegeben von P. Hermann Watzl

251 Seiten. 8 Tafeln. 1 Übersichtskarte. Halbleinen. S 88.—

Der Priester Balthasar Kleinschroth, Präfekt der Sängerknaben von Heiligenkreuz, mußte 1683 mit seinen Schützlingen vor den Türken und der Bedrohung durch die aufsässigen Bauern fliehen. Sein Tagebuch, dessen urtümliche und kernige Sprache vom Herausgeber in der alten Schreibweise beibehalten wurde, verzeichnet die Erlebnisse auf dem Fluchtweg durch das südliche Niederösterreich bis in die steirische Eisenwurzen und über Weyer nach Kremsmünster. Der spannend zu lesende Bericht ist eine kulturhistorisch wertvolle Geschichtsquelle von lebendiger Unmittelbarkeit.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

HEINZ KINDERMANN

HERMANN BAHR

Ein Leben für das europäische Theater

Mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger

380 Seiten. 12 Tafeln. Leinen S 96.—, DM 16.80

Diese Biographie zeigt Hermann Bahrs vielfältiges Wirken als Bühnendichter, Schriftsteller, Theaterkritiker und vor allem als der große Dramaturg, dessen Anregungen und Richtlinien bis heute nachwirken.

ANDREAS LIESS

JOHANN MICHAEL VOGL

Hofoperist und Schubertsänger

224 Seiten. 8 Tafeln. Zahlreiche Notenbeispiele. Leinen S 78.—, DM 14.—

Der gefeierte Opernsänger des Wiener Kärntnertortheaters war der Führer der „deutschen Opernbewegung" und hat durch seine Interpretationskunst die Lieder Franz Schuberts berühmt gemacht.

ANDREAS LIESS

FRANZ SCHMIDT

Leben und Schaffen

176 Seiten. 8 Tafeln. Leinen S 39.—, DM 8.50

Das Buch des bekannten Musikhistorikers ist das erste und grundlegende Menschen- und Künstlerbild des großen österreichischen Komponisten, dessen Werke sich in den letzten Jahren immer mehr durchsetzen.

DANTE

VITA NUOVA — NEUES LEBEN

Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Sophie Hildebrandt

180 Seiten. Leinen DM 8.90

Die zweisprachige Ausgabe des vollständigen Textes von Dantes Jugend-dichtung mit einem erläuternden Nachwort ist ein wertvoller Geschenkband für den gebildeten Bücherfreund.

GOETHE

ZWÖLF AQUARELLE

Mit einleitendem Text herausgegeben von Gerhard Femmel

43 Seiten. 12 Lichtdrucktafeln. Leinen DM 22.50

An Hand von zum Teil erstmalig veröffentlichten Landschaftsaquarellen bietet der besonders sorgfältig ausgestattete Band mit einer biographisch-kunst-geschichtlichen Würdigung einen Überblick über das reizvolle, aber bisher wenig beachtete Schaffen des Aquarellmalers Goethe.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN